

# IL BARBETT

LA RIVOLUZIONE LIBERALE

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

NOVITA DELLA QUINDICINA

Settimanale  
Editore PIERO GOBETTI  
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30  
Un numero L. 0,50

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostitutore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE  
Preghiamo vivamente tutti quelli che ricaveranno questo numero di mandarci subito l'importo dell'abbonamento o di respingerlo

O. GANDALE  
La Rivoluzione Protestante  
Si spedisce franco di porto a chi manda  
espresso di L. a un editore Gobetti - Torino

Anno II - N. 1 - 15 Gennaio 1925

SOMMARIO: R. FRANCHI: La pittura italiana nell'800. - E. MONTAUDO: Silie e tradizione. - U. MORELLI: La nuova Antologia. - A. NOLANNO: Gully e Ruggieri. - A. CAVALLI: A. Serra.  
Oggetti: Lettera sul Potomak. - E. RUG: Martini.

## LA PITTURA ITALIANA NELL'800

Ritorno all'Apollonio e l'Hayer, e ritorno al Bezzuoli che in questo genere di produzione appare singolarmente fornito di quel respiro sospeso in cui l'artista deve vivere quando, avendo staccato l'occhio dal vero, si accinge a tradur questo vero in segno e colore. Il suo gesto ha qualche cosa di sacro, quel suo segno è, nello stesso tempo, una sintesi e una proiezione nel futuro. Questo l'intende Raffaello dipingendo il suo ritratto d'ignota e questo ha inteso anche Giuseppe Bezzuoli ritraendo la baronessa Elisabetta Riccaoli in un dipinto che, forse, trae la sua diretta ispirazione dal capolavoro raffaelloso.

Quando si pensi che, per es., il Benvenuti e il Bezzuoli, ritrattisti insigni, non furono altrettanto abili costruttori, e si assista a questo associarsi e distribuirsi delle loro migliori qualità in opere di differente origine, si ha un senso perfettamente chiuso, incommensurato e squadrato del loro limite e dei limiti di una grande parte del loro secolo. Secolo che fu, soprattutto, di onestà e di impegno. Una caratteristica della prima metà dell'800, può riscontrarsi nel fatto che mancando a questo periodo la pienezza di geniale urgenza riscontrabile nel seicento e svoltasi in ritmi più fluidi ed eleganti nel secolo successivo, spinse un suo piacere scrupolo accademico a dolcezza e finituzze disegnative da rievocare il fantasma di un'arte ben più antica e sospirata, e ineluttabilmente certi disegni e scori del Ciseri e del Casoli rithallano non sappiamo quale morbida grazia quattrocentesca. Miracoli della nostalgia, che è una delle reggicritici della bellezza, e che opera da lontano divenute improvvisamente insostenibili, quando pare che il ricordo del tempo o della terra sospirata sia per malugiare in un ultimo guizzo di luce dorata, come un definitivo tramonto sull'orlo di un orizzonte marino. E' allora che la nostalgia, col respiro sospeso dal terrore della perdita, scivola nelle più vivide immagini del ricordo. I segni più felici di questi ritrovamenti si riscontrano nei disegni; e specialmente nei disegni di quegli artisti che nelle composizioni, non reggendo un loro l'altito della ispirazione inadeguata, ottusero nella pittura le loro qualità migliori. Così il Ciseri, coi suoi deliziosi studi per i Maccabei, quanto al Ciseri sarebbe però assurdo negare che la frequentazione assidua del disegno, scindendo qualche volta dalla suggestione breve, dello studio, e seppur fondere le parti alle parti in una ricerca lantantua, sino a concepire il quadro dei Maccabei e la Deposizione di Cristo dei quali si è già parlato.

Ecco creato un'impressione leggermente pánica di una lotta di artisti tra i quali i nomi dei ricordati sin qui sono un'esigua parte. Sarà bene accennare come una mostra del ritratto italiano dell'800, lattasi or sono due anni a Venezia in Ca' di Pesaro, abbia riportato in luce opere notevoli dell'Anna Mattioli, di Lattanzio Querena, di Micheleangiolo Grigietti e di altri, e tornando l'augurio che tali rassegne si debbano moltiplicare, per l'onore del nostro paese, in ogni parte d'Italia.

### Il Romanticismo e F. Hayer.

Il cosiddetto romanticismo, definizione divenuta incerta oggi che ogni superficiale tentativo di ritorno all'antico si chiama classicismo, trovò in Italia temperamenti caldi, smaniosi di volgersi incontro a una bellezza in cui l'ispirazione si mescolasse, dal principio alla fine, bene addentro nella materia, temperamenti anzi bene spesso troppo caldi cosicchè poteva succedere di vederli struggere, per troppo calore, in tele nelle quali la novità della ricerca non riusciva ad afferrare la compostezza necessaria a ogni opera d'arte quanto questa, come avvenne con Monet in Francia nel periodo impressionistico, non tendeva a concretare il mistero delle vibrazioni luminose in una misteriosa importanza di cosa concreta e disancorandoli dentro, perdutamente, le più massicce costruzioni.

Primo, a imitare la serie dei pittori romantici, fu il veneto Francesco Hayer nato nel 1821 e vissuto in Lombardia.

Come primo romantico, di un'originalità quasi indiscutibile se pensiamo che riuscì ad affermare la propria personalità prima ancora che in Francia apparissero il Dante di Delacroix e la Giovanna d'Arco di Paul Delacroix, Francesco Hayer conobbe i lati positivi e quelli negativi di codesta sua priorità; ma certo quelli positivi ebbero sui negativi ragione.

Infatti se il romanticismo dell'Hayer fu lontano dal turbarsi di quelle deliziose ricerche pittoriche che il Morelli più tardi doveva imparare alle fiamme di Delacroix, vero e grande precursore, quest'ultimo, dell'impressionismo e di buona parte della pittura moderna e uomo che ebbe da noi un'influenza addirittura incalcolabile, l'Hayer, la cui opera consistette quasi completamente a far sì che una pittura come avrebbe potuto esser quella di Andrea Appiani, succosa ma pur troppo

spinta sulla via della decorazione si arginasse dentro una necessità di rappresentazione umana, raggiunse non di rado, e specialmente in disegni e cartoni, i segni di una bellezza classica nel senso superiore della parola, e vorrei dire quattrocentesca.

Ecco i Due Foscari, pittura di piccole dimensioni, dove le piccole figure non offrendo alla mano dell'artista la possibilità di un segno largo da virtuoso, s'offrono invece a una specie di penosa incisione che richiede poi la ristuccatura di un colore la cui tecnica sappia dell'incavo. In questa pittura di piccoli spazi il colore acquista brillantezza quasi in ragione diretta della sua quantità va dal secondo al quarto ventennio dell'800 ed è, se scuola si può chiamare, una scuola di libertà.

Accanto e insieme ai romantici debbo parlare, per evidenti ragioni, di pittori che tali non furono o che tali non si possono precisamente chiamare, e dunque, mentre di sluggia accenno qui al movimento dei puristi, o dei Nazzareni, che sorto in Germania per opera del pittore Overbeek ebbe da noi a suo rappresentante il pittore Luigi Mussini, senese, vissuto tra l'815 e l'891, aprì anche una breve parentesi dedicata ai pittori appartenenti a classificazioni secondarie.

### Il realismo: Pallizi e Fontanesi.

Il Realismo e il Paesaggio si collegano in intima unione, poiché per essi la pittura italiana si avvia a quella trasparenza del soggetto che per lungo periodo di tempo attirerà l'attenzione dei critici verso la pittura come line e se stessa, ed è curioso notare come, con tutto ciò, un paesista della forza a un tempo classica e romantica di Antonio Fontanesi, e uno squisito animalista come Filippo Pallizi, fossero da contare tra i pittori più dotati di una buona e forse profonda umanità. Le fonti più dirette di questi pittori furono certamente Constant Troyon per il Pallizi, e un assieme di Poussin e di Corot per il Fontanesi, s'originò, quest'ultimo, di piccola apparenza ma di grande e vitalissima forza, evidente se anche per un momento solo ricorriamo tra le immagini riposanti nella nostra memoria i quadri di Corot e ci vediamo sfilare dinanzi, in una lantantica cinematografica, non solo quegli stupefacenti paesaggi romani, nudi, asciutti, essenziali che tutti conoscevano, ma le donne, le contadine italiane di Corot, che il Fattori dovette conoscere imparandoli forse qualcosa, da quell'uomo al mente prontissima e di grande sensibilità che lui sempre.

Forse la raccolta prelostita delle fonti dettero al Fontanesi e al Pallizi il loro carattere di artisti isolati e cheti.

E' necessario insistere sul Paesaggio e sul Realismo italiani perché, ripensando alla speciale fisionomia che assunsero pittori della qualità del Morelli, di Tranquillo Cremona, di Giovanni Segantini e di Fattori, di tutti coloro infine che interrompono una tradizione di puri soggetti ne hanno ritrovata, attraverso una gamma di colori nuovi, una più antica di quanto non fosse sperabile di trovare, mi è sembrata addirittura impossibile la trascuranza di un momento che raccoglie come nello specchio di un lago le circostanti figure, e in se medesimo raffredando il carattere passionale di quelle diventa una specie di viva realtà mobile, calanatica, partecipe di tutti i tempi e a tutti i tempi straniera con qualcosa di astrale e di latito.

### Fattori.

Giovanni Fattori è un uomo di ieri; tuttavia, anche dalla breve distanza che ce ne separa, è chiaro come non sia illusoria l'immagine della sua grandezza sul panorama artistico del diciannovesimo secolo. A mano a mano che la civiltà affretta il ritmo della vita si assiste, soprattutto nella vita dello spirito e dell'arte, a una serie di ritorni sempre più futuri. Il ventesimo secolo, giovane com'è ha già veduto nel futurismo un'araffata, vertiginosa sintesi di tutti i possibili ritorni, ed è naturale che la tranquilla figura del Fattori ci appaia sufficientemente lontana e delineata.

### Impressionismo sentimentale.

Domenico Morelli ebbe un temperamento acceso, passionale, e si potrebbe argomentare come forse per troppo calore la maggior parte delle sue opere mancasse della stringatezza necessaria per conservare alle generazioni future l'esperienza di ardori che possono con una penetrazione larga che voleva essere un indicio di modernità e che spesso, alla modernità vera, stava come molta pittura italiana di quel tempo, che rendendo più vaghe di quanto di per se stesse non fossero le definizioni delle scuole più recenti, le conduceva tutte a un'interpretazione sentimentale.

Mentre al di là delle Alpi gli artisti insistevano ognuno in una teoria e in una determinata ricerca, coloristica o costruttiva, da noi si tentò di unificare, disordinatamente, i più rapidi risultati ottenibili dopo un breve contatto con quelle varie ricerche, e come, a esempio, il grosso pubblico francese aveva schiettamente appioppato il nome di impressionisti a quei pittori che cercavano di rendere il lato meno solido e concreto degli oggetti, gli italiani crearono quel tipo d'arte contro il quale il pubblico aveva creduto di lanciare il suo scherno, con un impressionismo dove la tecnica, molto approssimativa, si adattava alle esigenze del soggetto, piuttosto che questo a quella, e finiva col raggiungere la sua migliore espressione nei paesaggi divisionisti, assai o coperti di bruno o umidi di rugiada di un Vittore Vini che nelle scene di Angelo Morelli che al divisionismo di Grubicy aggiungeva qualche figura di sapore miltetiano troppo spesso arcaico, però, negli atteggiamenti convenzionali dell'illustrazione.

Questo discorso, che sembra così profondamente negativo, può invece dare origine a qualche buona induzione in favore dell'arte nostra. Già in Vittore Grubicy il divisionismo, così fitto da tornare quasi al gusto classico della pittura distesa, è degno di ritrovare, idealmente, il lavoro della gente attaccata alla bellezza tradizionale, senza d'altronde venir meno alla continuità dell'intero travaglio inteso a raggiungere una forma nuova, travaglio che non si può rinunciare in omaggio ai gusti degli spettatori.

Da un altro canto Gaetano Prevati, Domenico Ranzoni e Tranquillo Cremona, secondo nelle loro composizioni elementi romantici, e il Prevati, tipi e figure addirittura prefaellici negli angoli e nelle donne che si riflettono prevalentemente dentro ai contorni cili dorati, combiscono a far vedere l'impressionismo e il romanticismo italiani non come un movimento che potesse a lato degli analoghi movimenti francesi, un come un'inflessione, un raccorciamento, una fusione e una sintesi di quelli. Ora è naturale che, guadagnando del tempo per un verso, molti pittori adoperassero il tempo rimasto in effusioni e in improvvisazioni che sconfiarono da tutte le parti, toccando a volta a volta David e Delacroix, Monet e Millet, e rammentando il lombardo Cesare Tallone, compositore, ritrattista e paesaggista, tempera lottissima di lavoratore e rappresentante tipico di un periodo in cui, sembrando o acquisito o facilmente imparabili le varie maniere della pittura si credeva di poter tornare al mestiere nel senso grande e antico della parola.

### Pellizza da Volpedo.

Di seguito ai pittori ricordati più sopra possiamo segnare Giuseppe Pellizza, da Volpedo (1868-1907) i cui dipinti hanno tutti l'impronta di una fresca luminosità, che li apparta a quelli di Segantini e di Prevati, meno ampi e ignificativi dei vegantimani, per una minore importanza attribuita al soggetto anche quando questo non sia che un paesaggio, il Pellizza è del primo più impressionisticamente luminoso e del secondo più pulito e meno convenzionale nella ricerca degli effetti pittorici. I suoi paesaggi si contengono dall'impressionismo al divisionismo, e a prescindere dal Quarto Stato, grande quadro che rappresenta l'avanzata di una massa di scioperanti, i suoi soggetti furono abbastanza intimi per salvarlo dalla pittura descrittiva di genere e mantenerlo in una sorta di proprio alone amicale. Pellizza, che fin dolorosamente la propria esistenza, uccidendosi sulla porta dello studio in seguito alla morte della moglie, ci rappresenta l'esempio di un quieto e letale equilibrio: s'eleghio di rassegnarsi alla sorte del geniale puro, studiò assiduamente le regole dell'arte sua e, d'altronde, né l'amicizia di Morelli, né la scuola del Fattori, e poi quella del Tallone, lo deviarono dalla compiuta espressione del suo temperamento. Egli raccolse gli insegnamenti senza mai pensare di poterli sfruttare in un modo di senso, ed ebbe una tranquilla fiducia in quella realtà che a ciascuno è data e a ciascuno si appalesa, alla condizione di non forzarla mai. Fu, insomma, un umanissimo artista.

### Morelli.

Quel che di buono risulta dalle qualità un po' miste dei pittori italiani dell'800 sono, in generale le loro tarde composizioni, che avendo acquistato l'ardore delle ricerche spesso mal dirette, esprimono la semplice umanità di questi artisti trasportando magari sulla tela insegnamenti lontani e oscuramente ereditati dalle vecchie scuole nazionali.

Evidentemente artisti celebri e conseguenti come furono la maggior parte dei Francesi non avrebbero mai potuto sperare di veder sorgere, da un momento di abbandono un'opera che trasparence i loro principi ereditati: lo i segni di un'... andezza, e intanto da noi assistiamo, anche in Morelli a importanti paesaggi di maniera e del gusto.

In lui, che non ebbe una mente organizzativa, la pittura si commosse e sfiora una moltitudine di problemi, e se anche le sue opere non hanno il marchio delle cose superiori, la separazione dall'una all'altra è talvolta così sensibile che ognuna si presenta da sola al giudizio del critico, giudizio che non può non essere lusinghiero di fronte a una pittura com'è quella del Cristo morto. Gesù cammina incontro alla lolla insciente e garrula degli Irresisti tra cui sono anche delle donne, e la sua attitudine è triste e buona come di chi vive comprendendo e perdonoando, ma dietro di lui, sul muro, l'ombra che ne allunga e ne delorina la figura sembra quella di un personaggio sarcastico cui al addicono come ad un compagno gli schermi degli altri, e il Cristo, sotto l'ombra che lo trasfigura e lo tradisce, nel carcere del suo corpo umano che lo espone materialmente al contatto di quegli uomini che non gli credono perché lo possiedono, diventa anche più triste, buono e distante.

Dalla destra, in alto, una mano sconosciuta tende contro di lui una canna, e la mano, e la canna si profilano un'ombra parallela che mentre concorre a chiudere sibilatamente la composizione del dipinto, vi aggiunge non so quale soffio di misteriosa poesi.

### Michetti.

Se Domenico Morelli, debolissimo, raggiunge una simile affermazione di delicatezza attraverso una carriera lunga e non arginata da una chiara visione, in Francesco Paolo Michetti (1851) abbiamo l'esempio di un pittore meglio provvisto di qualità plastiche e anche di un senso pánico che lo porta a dipingere figure come nei fedeli che si trascinano all'altare per deporre l'offerta votiva e nella Processione degli storni, non precisamente segnate, anzi tendenti al macchiaiolismo per un verso e più all'abbandone pittura napoletana, ma sapientemente linte e collocate sulla tela con signorile prestantza. Michetti ha della signoria e dello slargo una concezione ludeale; non dissimile del resto da quella di Gabriele D'Annunzio sul quale, nei tempi della loro più vicina amicizia, dovette notevolmente influire, e rimanendo chiuso, con l'indifferenza che i nobili di antica schiatta provinciale dimostrano per la cultura, per le qualità e le ricerche dei popoli, ai soffi di vita che venivano dalla nuova scuola francese, si affidò al proprio temperamento dandoci una pittura poco varia, ma in sé medesima upulenta.

Di Michetti è interessante notare come inclinandosi, per rendere più caldo le sue figure, a una sorta di macchiaiolismo, seppur adoperare di questo quanto necessario per non guastare le sue composizioni che davano al soggetto una importanza regale, e che, per quanto riguarda la pittura abbondante e calda di un Mancini, egli talvolta seppe riprodurre l'effetto con la leggerezza di un pastello.

Come meridionale, il Michetti, le cui opere posteriori a quelle del primo periodo offrono un bene scarsa interesse, fu un signore, e seppur contenere la ricchezza del suo temperamento coloristico in un'opera scvera d'inutili abbondanza, riuscendo a mettere in una pennellata breve e discreta quanto più senso e valore egli giungeva a concepire.

### Mancini.

Più fortunato del Michetti, Antonio Mancini sfruttò e sfruttò con appassionata larghezza il fuoco ereditato dalla propria terra, tanto che in questi giorni si torna a parlare di lui, e non dalla sola lolla, sempre affascinata dagli spettacoli di coraggio e di popolarità donazione, come del più grande pittore italiano vivente.

Questo ritorno a Mancini da parte di coloro che ne furono, in tempi non proprio remoti, gli avversari feroci, e voglio alludere a quanti si fecero in Italia banditori dell'impressionismo del cubismo e d'ogni altra più ermetica e aristocratica maniera, significa, a mio parere, che da noi non si è mai capito profondamente lo spirito dell'impressionismo da quelli che ne tenevano il nome sulla scuda della loro crociata, e che la strada è oggi perfettamente sgombra a chi voglia affermare il valore, non solamente plastico ma descrittivo e umano della pittura, con tanta più ragione se a questo si arriverà attraverso un modo più largo e umano d'intendere l'impressionismo e gli altri movimenti.

Basta ripensare ai nudi di Renoir che si espancono nell'atmosfera e segnano i limiti del quadro dove finisce la loro sensuale influenza, o al valore espressivo dell'Olympia di Manet, o al soffio umano che si respira nelle opere giovanili di Pablo Picasso, non certamente divenuto cubista per esercitarsi in una riduzione spigolosa della realtà oggettiva, per avere il sospetto che i banditori del verbo nuovo nel nostro paese avessero in vista solo la guerra al soggettivismo allora in auge: a in arte: compito soprattutto poliziesco dove non è strano che gli esecutori della legge abbiano potuto qualche volta pren-



## STILE E TRADIZIONE

MI è assai piaciuto che nel primo numero di questa rassegna, accanto a parole di condanna, sue e d'altri, per la nostra appena trascorsa giornata spirituale e letteraria, il direttore del «Baretti» abbia accennato a spietati rari e individui originali, non i quali non è dubbio che si debba mettere il lavoro a comune; e ad una sua volontà di conservare, rifilare, trovare degli alleati. Se è inevitabile che gli scrittori delle riviste muove il appaiano in atteggiamento di polemica e di condanna verso il malcostume precedente, letterari e insieme confessori di nuove lodi e di nuove speranze; è altrettanto certo che in siffatti processi e requisitorie non è facile serbare buona misura e non dare nell'avvenuto o nel generico.

A tutt'oggi in mente le carte problematiche e programmatiche che han deliziato più volte la nostra vigilia; le zuffe ideologiche o appena verbali — *verba sequipedia* — onde più volte fummo distratti e delusi in cammino. Evitare il generico, costruirsi dei limiti e del plaid cretelli, e siano pure modesti, è questa la difficoltà maggiore a cui va incontro, oggi più che ieri, una rassegna di letteratura; ed una rivista come la presente la quale non ha tenuto di rilassar esplicitamente all'insegnamento di quel maestro di chiarezza che è il Croce, pensando al quale, o ai limiti tuttora incerti e controversi della sua scuola, che accettiamo in più parti come nostra, non è facile davvero resistere alla tentazione di creare stocci del tempo presente e suoi giudici, se non proprio suoi giustizieri.

Il problema della tradizione è il problema di tutti noi, e porlo con chiarezza è già impresa difficile; che tanto varrebbe averlo risolto per metà. Ma siamo lontani da questo.

Quanto c'è di vero e quanto d'illusione nella nostra tendenza a creare critici e giudici del nostro tempo? Mancanza di prospettiva, passioni e accidenti individuali, ci creano ostacoli da ogni lato. Nei nostri inventari e bilanci di cultura, nei moti che ci persuadono a erigere in leggi e in imperativi i nostri esteri più incontrollabili, noi non sappiamo quanto sia di capriccio e guida di verità. Il concetto di tradizione che ci guida, i propositi di chiarezza e di concretezza che ci vengono dall'insegnamento crociano, sono, per esempio, assai chiari, e per nostro conto decisivi, per quanto si riferisce a problemi di cultura e di critica, e ai programmi di lavoro per il futuro, che a questi si riferiscono. C'è qui materia per l'opera di più d'una generazione; e intanto già si parla, d'attorno, di superamenti, mistificazioni e dualismi. Se i poeti hanno perduto la fiducia nelle parole, i critici che non vogliono essere da meno si raccomandano quando alla provvidenza, quando a pretesti freudiani ed esistenziali; e in tutti un gran disprezzo dell'arte e un palese desiderio di pescare nel torbido.

Un primo errore potrebbe essere dunque nello sforzo verso la semplicità e la chiarezza, a costo di sembrar poveri. In Italia non esiste quasi, forse non esisterà mai, una letteratura civile, colta e popolare insieme; questa manca come e perché manca una Società mezzana, un abito, un giro di consuetudine non volgari; come a dire un diffuso benessere e confort intellettuale senza come senza vaste bassure. Costi i mestieri lavorare in solitudine, e per pochi di fronte non è che grossiera, e non solo quella borghese, ma quella viziata di cultura e di sufficienza.

Il diffuso e appena larvato discredito in cui è tenuto nel nostro paese il letterato e l'intellettuale, non dell'essere l'ultima causa della smania che dimostrano gli scrittori esordienti di atteggiarsi a profondi filosofi, al disopra della mischia. Ma carla, muovendosi nei fatti concreti. Non vorrà in realtà non c'è oggi miglior dimostrazione della propria cultura filosofica, che quella di dimenticarla accettare alcuna mitologia; ma alle nuove che si pretende d'imporci preferiremmo decisamente quelle del passato che hanno una giustificazione e una storia. Al lurrare relativistico o attualistico è ben sicuro che anteporranno lo splendore cattolico. Al desiderio di frontiere troppo vaste, di cieli troppo distanti, porremo innanzi il confine del nostro paese, la lingua della nostra gente. Proprio l'altro rimane da compiere oggi, perché ci tentino questi altri nel buio; ed è — oltre i precisi e i maggiori compiti storici che l'esempio crociano ci addita — un ingrato travaglio senza luce e senza gioia: la creazione di un tono, di una lingua d'intesa che le leggi alla lolla per cui si lavora, inascoltati; che ci conceda l'uso del sottinteso e dell'allusione, e la speranza di una collaborazione; la creazione di un centro di risonanza che permetta alla poesia di tornare ancora a costituire il decoro e il vanto del nostro paese, e non più una solitaria vergogna individuale.

Con tutto questo, che può di certo tornare la base d'intesa per una lunga attività che noi non vediamo di certo completa, non s'è però uscito, è chiaro, dal campo della critica e della cultura. Per ciò che riguarda la poesia, preoccupazione segreta e costante di tanti, i lumi sono assai minori; come ausilio minore può darci, tutto sommato, il concetto di tradizione che da più parti, e giustamente s'invoca. Dove per tradizione non s'intenda un morto peso di schemi, di leggi estranee e di consuetudini — ma un intimo apporto, un genio di razza, una consonanza con gli spiriti più costanti espressi dalla nostra terra; allora riesce alquanto difficile proporne un modello esteriore, tranne un preciso insegnamento. Non continua chi vuole la tradizione, ma chi può, talora chi meno lo sa. A questo intento poco giovano i programmi e le buone intenzioni.

Noi riteniamo che il nostro tempo ha cominciato, in qualche modo a trovare la sua voce e la sua espressione; e crediamo di poter affermare che gli uomini migliori d'oggi saranno un giorno veduti meglio inquadrati nella storia del nostro paese, che non li esclude dal loro posto di cittadini europei. Ma intanto questo destino di vivere alla giornata è parso ad alcuni troppo precario. Fu notato cioè che il problema dello stile, inteso come qualcosa di organico e di assoluto, momento supremo della creazione letteraria, è tuttora aperto al punto in cui lo lasciarono il Man-

zoni e il Leopardi; e parve non vi fosse dopo che addossamento, compromessi, diletti e lasse.

Non si potrebbe negare che qualche cosa di vero sia in questo sconcertante rilievo; come è certo che l'esagerazione la portata ha condotto a risultati ineluttabilmente inattuati e generici.

Non la tenuto abbastanza presente che nell'ordine di taluni atteggiamenti superiori il Manzoni, poeta e punto d'arrivo di tutto un ramo secolare della nostra stirpe, si giuocò della soluzione cattolica; che nel Leopardi stesso dopo i quattro o cinque momenti più alti e più leggiadri, c'è già scadimento e autoretorica; e che, prima di questi, il Foscolo dello *Sterne* e delle *Grazie* è già vicino in spirito a certo ordinario superiore dilettantismo.

Se questi uomini non seppero, essi stessi, tenersi molto sulle loro conquiste, come pericoloso deve apparire questo isolare e ideologizzare alcuni attimi cristallini e irripetibili dell'arte loro, considerati in astratto e al di fuori dell'opera che coronarono e giustificano.

Se giunti a queste altezze fu necessario un ritorno al piano, non è una ragione valida per negare giustificazioni agli scrittori che vennero in poi. S'è vinta la poesia d'oggi giovare, con i risultati d'indiscutibile concretezza, d'un tono più comune; e si son visti lallare l'uno dopo l'altro i trovatori più baldanzosi, che cantano per universal e ripetono ingenuamente le forme del passato considerate come realtà estrinseche valide di per sé. Più di costoro che dello stile tradizionale non serbano che le apparenze — e altro non è possibile in questo senso a meno che nuove condizioni storiche non sorgano e nuove lodi — più di costoro, diciamo, ci sembrano nella tradizione coloro che riflettono nell'opera propria i caratteri del nostro tempo complesso e difficile, tendono a un dilettantismo superiore, saturo d'esperienza umana ed artistica.

In Italia — altri l'ha già osservato — pochi si figurano quel che può essere un dilettante di grande classe; e metteremo anche questa tra le riprove della nostra scarsa civiltà, non solo letteraria. Nel per conto nostro ci riteniamo fortunati se

con l'opera nostra potessimo collaborare alla formazione di un ambiente cordiale, di allusione e di intesa, in cui potesse sorgere senza fraintendimenti un'espressione d'arte, anche modesta. Invece si continua ad attendere il Messia, che non verrà.

La verità è un'altra; ed è che, debba o non debba risorgere la nuova arte dal tormento critico, essa non sarà cosa nostra se non risponderà alle più imperiose esigenze che in noi si sono maturate. La sua semplicità dovrà essere ricca e vasta; e chi non sente venir meno la fiducia nei prole ingenui è davvero persona di buona fede. Oggi ci si attende la condanna e in processi, ma nessuno potrebbe immaginarsi di rinunziare, senza sentirsi impoverito, a certi toni che sono nell'aria e rappresentano tutta la poca ricchezza che abbiamo sortito.

Lo stile, il famoso stile totale che non ci hanno dato i poeti dell'ultima illustre triade, malati di furori ginebrini, superumano, messianismo ed altre bacature, ci potrà forse venire da disincantati savi e avveduti, coscienti dei limiti e amanti in unità dell'arte loro più che del rifar le genti. In tempi che sembrano contrassegnati dall'immediata utilizzazione della cultura, dal polemissimo e dalle distrazioni, la salute è forse nel lavoro inutile e inosservato; lo stile ci verrà dal buon costume.

Se lo detto che il genio è una lunga pazienza, noi vorremmo aggiungere che esso è ancora coerenza e onestà. Un'opera nata con siffatti caratteri non abbisogna di molto di più per approdare, come la *bouteille à la mer* di de Vigny, ai tempi più lontani.

E' chiaro che tutto si deve tentare per mettere in salvo quel che s'è fino ad ora realizzato, i tre o quattro punti d'intesa che rischiano di essere scancellati e sconvolti. Su questo minimum comune di programma c'è lavoro per tutta la nostra generazione: non è per noi tempo di dissensi, di posizioni singolari e di camarille.

Aristarco-Baretti reincarnato lascerà di certo questi lussi agli uomini del domani, di noi più fortunati. E per ora — buon anno, Scannabue.

EUGENIO MONTALE

## LA NUOVA ANTOLOGIA

verso la possibile conoscenza del più semplici lettori.

Ritorno, nel 1920, un Almanacco della Voce, una collezione di *15*, vuol dire assai vicini di cuore. Si capisce anche, quasi per ragioni tecniche, che il terreno della Voce attraggere degli antichisti — poiché è il terreno dove al libro si sostituisce il quaderno, quando non il saggio, l'articolo, la postilla. In verità il tono della prima edizione è schiettamente volgare, ma, per discrezione, e rompo con le ubbie e le grettezze dei volanti combattenti, si ammettono i precedenti storici; si dà larga ospitalità ai poeti crepuscolari, il che vuol dire che si riconoscono per antesignani.

Essi infatti sono idillici; cercano e definiscono (magari con leziosaggine) la poesia staccata come un tutto, una visione che sta da sé, disancorata, remota, dietro un sipario; ma ivi soltanto le anime ingombrare e gravate si dissolvono, e il segreto male si liquefa dolosamente. Ecco che la vita, anche secondo loro, è priva di funzioni concrete; si consuma e rinasce col variare della fantasia breve, o permane in penombra. La loro espressione, silenziosa, mutevole di momento in momento e perciò immediata, non ha bisogno d'architettura; libera dai sostegni logici deriva da una nuda lirica e vi muore, come un lampo che corre arbitrariamente il cielo notturno si spinge lontano senza rombo.

La stanchezza e l'affettazione delle loro conquiste che, perdute nella nebbia, smorzate, aiutavano la nostalgia dei crepuscolari, sarà luogo poi all'invenzione delle loro nuove; ai clamori libertari e ai lulluri incendiari; il passaggio si fa senza saliti. Si mettono accanto Corazzini e Palazzeschi; o Govoni e Folgore; cambia, dall'uno all'altro, il tono; ma di grado più che di natura, come se l'animo si fosse rinfrancato e dopo le prime prove, un po' timide o accorate, sostituisce la baldanza all'ironia. I crepuscolari giudicavano meglio, possedevano il senso raffinato, quasi morboso, delle distinzioni, s'abbandonavano a sommessi colloqui con gli uomini, con le cose, donde nasceva la loro pietà. Questi si fidano del ginocchio d'una volontà che li illude; assumono la singolarità come una forza e al fanno centro d'un vortice in cui le immagini sono attratte e scomposte; dicono perciò il loro monologo in un nuovo silenzio, suscitato e sconvolto dal battito delle loro parole.

Entrambi sono mossi da una necessità d'indipendenza, in quanto artisti, da un'avversione per le catene che li avrebbero costretti a una mediocre risonanza d'epigoni, alla servilità dello stile imitato. Li preme una medesima voglia di solitudine, non è diverso il senso della loro protesta; si possono tutti considerare come inconfessati campioni di nuovi principi estetici. I poeti crepuscolari sono umili e guardingo, non manovrati alle esigenze del mondo e allora pieni di civetteria; ma sotto il velo della tristezza o la finzione d'una sconfitta, quanto spesso s'indovina la gioia. La coscienza dell'artista non si turba più del proprio dolore, quando sia espresso; e dall'oscuro impulso iniziale e dalla coscienza non delle immagini che si trascinano e s'accavallano giunge infine alla chiarezza del frangimento.

Così la prima antologia è una specie di apoteosi del frangimento. Dove non è possibile incidere perché la continuità della mole non permette d'apprezzare gli elementi lineari e lirici, la presentazione degli autori è tendenziosa e insufficiente (Renato Serra, Adh Negri); oppure praticano tagli sapientemente ironici che danno spicco alla materia più sciatta e incerta (Guido da Verona). Nel culto del frangimento ci si può riconoscere una consuetudine retorica del nostro spirito, che intende la poesia come una distillata quintessenza, e la vede in forma di preciso cristallo frangimento vegetazioni troppo folte e intricate; ma vi è in oltre insito uno sforzo (e uno saggio) assai moderno, cioè una figura di quell'attivismo che è la più consolante illusione della gente debole e esi-

gua. Si direbbe che gli autori abbiano paura di smarrirsi, se non tenessero le sue sonanti e compiute in sé una per una le linee del loro scritto, e negli oggetti che toccano e pensano più che vederli, non incessero sentire, quasi una presenza divina, la loro presenza.

Si capisce che allora tutto è poesia — tutto è potenza e mezzo d'espressione, ogni sillaba è preguo di valore, e i periodi, una dopo l'altra, son bandiere spiegate, larghe insegne che da sole bastano a decifrare l'animo del poeta. Le forme poetiche hanno da essere apprese internamente; il verso, non solo la rima, si deve degnare come una specie di richiamo volgare, come un *ebbiu* d'un sona che sta bene soltanto ai negri. Con tanto orgoglio non si riuscirà mai a interessare il prossimo, a narrare vicende umane, a far vivere e muovere persone; ma questo non importa agli scrittori che respirano nell'atmosfera d'un cenacolo.

Dove portasse la via battuta fin allora dal loro amici, e in generale dagli scrittori «moderni», fossero o non fossero futuristi, i raccoglitori dell'Antologia l'hanno capito; lo dimostra la nuova edizione di quest'anno. Quel che s'è detto fin qui vale per questa edizione; i lavori di ieri devono avere uno speciale risalto, non l'altro per quel loro influsso che rimane tenace anche in chi se ne vuole liberare. Ma appena s'apron le nuove pagine, si ha l'impressione che ci sia più respiro; e insieme d'una scelta più umile, più attenta, taluno dirà più corvina; ma anche meglio informata. Gli scrittori riuniti sono di più; le fila si sono allargate, e i più diversi o opposti paion pacifici in buona vicinanza. La raccolta non è viziata da intenzioni polemiche, è meno uniforme di prima, meno didattica, e, sotto un aspetto di più larghezza, indigenza, assai più vivace.

Son tornati alcuni anziani, colpiti allora da un giudizio sommario; dei nuovi, non più giovani, ce n'è di quelli che hanno ottenuto un largo riconoscimento dal pubblico, ma che non possono garbar molto al gusto del loro presentatore. Su tutti, anche su quelli già noti per prove di scrittura astratta, par che non s'aria più umana. Non contenteranno più, ora, le vicende di stile; appaiono, come un esercizio, se utile o forse indispensabile per chi è del mestiere, privo di senso generale. Per un altro verso, alcuni che giocavano beati con le immagini e coi suoni come dei tardi lancilli, si son fatti più corporei; hanno smesso di vezzeggiare e principiato a sentire il peso dei beni e dei mali.

Comincia bene l'Antologia dando uno spazio doveroso a Adolfo Albertazzi, il più vecchio e il solo defunto dei nuovi ammessi, un romanziere adatto a farsi discettare, perché qui, nei brani che han figura di bozzetti, raggiunge il suo pieno vigore; delicato, un pochino blando, a volte quasi prolunato; ma pure fermo, e capace di contenere il variare degli accenti e dei gridi unanimi nella precisa cornice del paesaggio. Altri scrittori non comportano un trattamento d'antologia; ma stanno a dimostrare che si aprono ormai le vie del racconto. I novellieri d'oggi non sono innocenti; portano in sé ricordi di molte lettere, aspirano a una specie di raffinatezza psicologica che ai lettori più onestri può sembrare esotica e falsa. Non ci danno quindi libri animati e divertenti, ma tentativi d'un'arte che si liberi dagli schemi della vita provinciale.

La lettura dell'Antologia sarà fatta con profitto, e addirittura forse parecchie opinioni. Vorrei più che altro indicare gli esempi di Ciccognani, dove si vedon creature piene d'istinto, indagate con cura scrupolosa, mostrate e animate con una penetrazione scerza ormai da qualunque compiacimento; e sono liberamente acce e protorve, è patito e s'è rugato per loro il volto del loro poeta. Oppure mettere a confronto del suo stile il mondo di prima la semplice pietà di quella chiesa del Carmine dove Palazzeschi ha piantato e pregato. Vorrei anche rilevare certe conclusioni; e mi par di capire che non s'è voluto dar risalto a pagine di Ironia letteraria, a eccellenti ma sterili rivelazioni, a esempi, se al più dire di pura e semplice calligrafia. La volontà dello stile era andata a parare alla spinta nota di rilacimenti, alle note di taccuino redatte con gran sussiego; ora quelle ricche vesti si sono sgraziate e pendono a un guscio nomenclatore. E' giusto che il secentismo rudesco non sia tornato in nostra.

Non mi riesce invece di capirci che nell'Antologia degli scrittori più annoverati non ci sia posto per Oggetti. Anche oggi sta facendo, è vero, da due o tre anni in qua dei perfetti esercizi di stile; e quando c'è meno vena si sente la mano che tituba e incaglia per uno scrupolo esagerato, quasi materiale. Ma la il suo cammino a rovescio degli altri, il suo travaglio è, non per per una forma vuota, retorica, ma per ottenere una forma plastica, aderente e adeguata alla sua esperienza così varia, al suo spirito tanto acuto, l'hanno avuto forse a sdegno, in lui, il dilettante? l'hanno respinto, per ricordo delle loro colpe passate, gli esempi staccati, frammentari, l'arte troppo controllata che tira all'effetto, la bravura un po' gloriolizzata? E se bene di mostrare questo scetticismo, che a forza di guardare gli atti e le pose degli uomini, o magari i loro vestiti, se li accosta e li comprende, il disegno preciso e lastatico, la chiarezza sottile sono buoni veicoli anche per la commovente.

Se ora si dovessero tirare gli oroscopi, si potrebbe dire che ci si sta orientando lontano dalla letteratura chiusa e d'eccezione verso interessi panoramici e considerazioni più pacate degli eventi, che si è stanchi d'ammirare e celebrare il proprio io e si pensa di più alla responsabilità dello scrivere; tanto che, fra cinque anni, ci avrebbe da esser scarsezza, negli scritti, d'elementi lirici e d'antologia come questa non si potrebbe più rifare. Ma è meglio attenersi al presente e non esser dunque ingrats alla fatica del compilatore né alla schiera degli scrittori i quali attestano, quanto volte han voluto rinnovare, la tenacia delle nostre tradizioni, la plastica bontà dei nostri grandi e il peso della lunga storia che, per esser gente civile, noi si deve accettare ed amare.

UMBERTO MORRA DI LAVRANO.



## MARTINI

Della Firenze granducale Ferdinando Martini è un sopravvissuto: tutto il nuovo mondo venuto l'ormando negli ultimi decenni, abili di vita e di cultura, problemi e tormenti spirituali, gli è estraneo: è rimasto volto all'indietro verso l'età, nella quale trascorse la sua giovinezza, ed ebbe affetti e passioni e luoghi e persone care, disperso tutto nel profondo del tempo.

Posizione particolarmente felice, perché la tarda età e la distanza degli anni gli consentono ora quella sorta di amore distaccato, venato di rimpianti, che si porta alle rimembranze di un tempo che fu. Ne nasce un'atmosfera suggestiva, tutta particolare: e i fatti perdono gli stacchi violenti, le tinte calde, i contrasti d'ombra e di luce; tutto s'appiatta in un dolce chiarore, che ogni cosa ugualmente rivela e dipinge, dandole giusto risalto e appropriato colore. La ragione e il sentimento, il sereno giudizio dello storico e il cuore del poeta, del pari concorrono nel creare una tale visione del mondo: posato ragionare, calmi affetti, bonaria ironia.

Questo atteggiamento, consueto al Martini, è tutto esposto in « Confessioni e Ricordi di Firenze Granducale ». Manca al Martini la forza di creare un proprio mondo, extratemporale, nel quale vivere da gran signore, dettando leggi, facendo e disfacendo a suo piacere: l'aria sua nasce tutta in margine alla storia, come una serie di attente postille: più che un creatore, egli è un delicato illuminatore del gran libro di Clio. La gioia di ricostruire fatti, luoghi, persone, è centrale nel suo temperamento: interesse storico che è però schiettamente psicologico. Altri ha giustamente notato come nella storia egli ricercò l'aneddoto, il lacerello, e come le grandi cose s'impiccioliscono nelle sue mani: ma perché la notazione sia esatta, è necessario comprendere l'intima causa di questa costante riduzione del trascendente storico alle anime dei singoli attori. Neppure i luoghi hanno autonomo valore nell'arte martiniana, che solo gli importano per le persone che li abitano, per i vestigi di vita che serbano; assai rara è la contemplazione obliqua di paesaggi e di monumenti goduti per la loro bellezza sola. Ciò che principalmente lo attrae è l'uomo: non l'uomo ritratto, « sub specie aeterni », in quella che noi anticamente chiamavamo psicologia metafisica, nella rarefatta atmosfera ove si aggirano, tra sovrumane passioni e sovrumani pensieri, le grandi anime; bensì l'uomo sociale, quello che può vedere il buon senso della psicologia spicciola, mosso da piccoli e comuni sentimenti, da piccole e comuni idee: a questo livello ridotti anche gli uomini più insigni.

Egli difatti non riesce nei romanzi e nelle commedie di tipo sentimentale, moda secolo XIX, ove si tratta di creare personaggi agitati da vere passioni. Se ne prende uno qualsiasi, « La Marchesa », per esempio; e si vedrà la falsità generale del libro derivare dall'impossibilità del Martini a vivere esseri tragici: il primo a sorridere incredulo delle loro declamazioni è il romanziere; sebbene non giunga a tal punto di raffinata ironia, da distruggere egli mettersi le proprie creature, che sarebbe la salvezza.

E' ormai cosa sia troppo ovvia e pacifica che il meglio della passata produzione martiniana è da cercarsi negli articoli, nei quali appunto l'attitudine a ricostruire avvenimenti, a ritrarre persone e luoghi ha libero campo. Qualità ben più profonda questa dello spaziosissimo gioco di arguzie, onde sono intessute certe agili cicalate, che valsero al Martini la fama — interiore — ai suoi meriti — di elegante causerie alla francese, tutto l'aguet. Non si può certo negare che il suo sottile gusto psicologico, il suo modo di far l'articolo storico-letterario in forma di ritratto, lo riciclaggiava alla tradizione del Sante Beuve. Ma l'interesse che lo muove è molto più limitato e meno profondo: non spazia nei secoli; si aggira cantamente tra argomenti contemporanei o vicini. Il Sante Beuve ha trovato la sua forma nel « l'ovra », curioso e autorevole vagabondaggio in cerca di latelli lontani; il nostro scrittore, invece, nelle « Memorie », ove l'interesse al più caldo e più vivo, trattando di persone e di cose da lui medesimo conosciute. L'ultimo Martini giova a farsi comprendere, come non poteva prima, quello di ieri. L'assunto in seconda linea quelle che erano potute apparire note essenziali; sappiamo che il suo sorriso non è e non sarà dell'uomo di spirito contrariato il gabbro volto alla strada l'eduarda, ma la manzoniana ironia di un monarca, che può generare le sue delle umane ubolozze. E le qualità più profonde, che si disperdevano in una superficiale dilatazione giornalistica, si raccolgono intorno a un nucleo luminoso sì, ma preciso, l'ossario ora definire con certezza Ferdinando Martini come il poeta di un ritratto, un mondo provvisorio, ricreato con un'impassionalata indagine psicologica.

La storia che lo ispira non è quella composta nella solenne lontananza dell'eterno, quella che ci ralleghiamo con un brivido tra le rovine di Roma antica, o per le vie di un nobile comune italiano. È una storia vicina e tangibile, una storia dell'irrevocabile passato vela di mestizia il ricordo.

Oltre che per questo loro incanto particolare, le « Confessioni » sono il capolavoro dello scrittore e uno dei libri più belli usciti presente stagione letteraria per avere tale virtù artistica. Il Martini è un grande ritrattista. Come sfogliamo nelle le aggrinzate sue figure sullo sfondo grigio, popolato di vecchie case, come emergono col loro labaro e coi loro cilindri i signori d'un tutto mondo vien fuori, un mondo di ritratti, di macchiette, di uomini o celebri o ignoti, dolcemente fissati con un tratto sicuro di penna. Vero toscano, egli disegna all'antica, come un quattrocentista, col solido nerbo di un Pollaiuolo: penna secca, contorni angolari, rilievi evidenti, l'aria nulla in lui dell'artista parlo, che gode nel ritrarre un pezzo di realtà esteriore; non un tratto inutile non un elemento puramente decorativo: l'aspetto fisico dice il morale.

Lo stile è di una deliziosa finezza, fuso con le cose, perfettamente aderente al suo amore di ritrattista. Si è tanto discusso sulla prosa del Martini. — Accademica? toscana? — Ma la sua prosa è lui: senza compiacimenti retorici, senza ricerche linguistiche. Quando un uomo sa raccontare così, con tanta felicità nativa, bisogna riconoscere che vi troviamo di fronte a uno scrittore di razza. Compostezza e sobrietà, pochi particolari, che acquistano suggestivo valore in una perfetta costruzione.

Uguale ambiente, uguale arte nell'ultima novella: « A lié riposa »: un paesello, piccole passioni, piccoli pensieri e piccole lotte; uomini di minuscola statura, guardati con quel particolare sorriso, che include la simpatia e la burla, l'indulgenza e la critica. Gli avvenimenti sono di portata acconcia alla levatura degli uomini; ed è difficile leggere alcunché più gustoso di queste beglie comunali che vanno crescendo a poco a poco fino a sommergere il povero assessore Gioacchino, tragicomico protagonista della semplice

storia: una tempesta in un bicchier d'acqua. Le vicende di l'epiripo hanno degno epilogo in questa catastrofe, narrata con scherzoso tono di epica solennità: noi sentiamo tutta la tristezza di tali dolori, meschini in sé, ma troppo grandi per l'anima che deve portarli; e proprio ci tocca il cuore l'angoscioso precipitare di questo regno di cartapesta. La capelleria, « simboli e custodia delle passate grandezze », che si erge sulle valigie e sui sacchi nell'alba della gelida e grigia mattinata di gennaio, riassume tutto il lussuoso contrasto. « Sic transit gloria mundi », la gloria degli accessori di provincia, dei loro cilindri e dei loro discorsi, come le altre lune. Ma com'è amaro questo sorriso! Non è più il sollazzevole scherbo, caro ai fiorentini: c'è qualcosa di un più profondo, umorismo.

Di tal sorta è l'arte del venerando scrittore, arte di altri tempi e di altre generazioni letterarie. « A lié riposa » — novella all'antica — nel titolo c'è tutto Ferdinando Martini.

EDMONDO RHO.

## RENATO SERRA

Serra Pascoliano

Fondamentalmente il mondo spirituale di Renato Serra, è pascoliano.

Come per il poeta di S. Mauro, anche per lui esistono due realtà trascendenti la nostra vita spaziale e temporale, in virtù delle quali se per la prima l'uomo è un granel di sabbia nel vasto mondo quanto il mondo lo è nell'infinito universo, per la seconda la sua vita non è che l'ombra d'un sogno e un soffio nell'uguale eternità del tempo.

Spirito in altro modo fine, non era arrivato che in parte ad accettare il molochismo del Pascoli. Sì, il mondo del Pascoli autore del *Croce* era in parte anche il suo; solo che, più irraggiato del poeta di Myricae, non gli riusciva di ricavare da essa la concezione ottimismo e palinodica che si trova nel pascoliano *Avvento* (e non solo qui), e nella leopardiana *Ginepro*.

Di fronte alla morte come di fronte alla vita l'uomo non poteva che rimanere solo: chiuso nel suo piccolo mondo impensabile agli altri, quanto corazzato davanti ai tentativi luficanti d'evanescenza.

Se avesse avuto da natura un cuore meno nobile, con una concezione della vita di tal genere, il Serra sarebbe potuto diventare un cinico; non rimase che uno squisito temperamento di scettico e di *Nasè*, intento ai suoi spettacoli della natura quanto ai moti del suo animo, curioso e geloso di conservare nel « flusso cratice » che lo spauriva, se stesso, quale sola realtà di cui non poteva dubitare.

Ricordate il periodo finale della sua magnifica *Portenza di soldati*? È tutto il flusso cratice che mi spaura, l'infinito che mi rapisce in ogni punto dell'universo; il passato che non ritorna, i moti che si aggiungono l'uno all'altro, l'uno si risolve nell'altro e nell'identico.

« Una cosa non è l'altra. Ma continua l'altra. Ma non c'è son cose. Ci sono io. (Kim. Chi è Kim?) ». (Stampa, 30 Novembre 1923).

Dirette che questa fosse la conclusione potuta scrivere da uno scolaro di Croce e di Gentile, se non sapeste che Renato Serra collaboratore della « *l'oce* », e rivista dell'idealismo militante, stimava così poco i suoi amici del « gruppo fiorentino », da non desiderare neppure di conoscerli.

Fra i tanti non strinse amicizia che col De Robertis, apparentemente come ognuno sa, all'ultima « *l'oce* » a quella esclusivamente letteraria ed artistica del 1914-1915.

Ma non parliamo di questi, né degli uomini politici vicini che il giolittiano e tripolino Renato Serra aveva in uggia; poiché non è nei nostri intendimenti di fare qui ad essi il processo per « tutto il male » che hanno fatto; molto più che Serra seppa prestissimo immiserirsi nello stacco lontano e col pensare ad altro. L'abitudine indolente ed il naturale scetticismo, quanto il giovanile insegnamento carducciano di Severino Ferrari, gli impedirono di diventare uno scolaro dei maestri surricordati, ma del Croce specialmente, di cui non rimase mai altro che un lettore ammirato, per rivendicare anche di fronte a lui la sua libertà di uomo e di pensatore; siccome il Carducci col l'esplicito gli aveva insegnato.

Il Pascoliano Serra tra il Croce ed il Carducci

Dobbiamo credere cioè che se quale critico cercante nell'opera d'arte e di poesia il momento lirico puro (intuizione), ci potessimo ritenere in diritto di considerarlo uno scolaro del direttore della « *Critica* »; senonché noi non sappiamo quanto deva a lui, più che al Pascoli teorico d'estetica del *Fanciullino*, o al Carducci che gli aveva insegnato a scoprire, di sotto le macerie dell'erudizione e della storia le sorgenti vive dell'ispirazione e della poesia; se proprio non vogliamo risalire al Bergson che meditava e scriveva.

Certo tutta la sua opera di critico è ispirata all'intuizionismo; certo nessuno più di Renato Serra, per il suo scetticismo e per il suo innato senso d'arte e buon gusto, era in grado di apprezzare il portato di quella filosofia, che gli riusciva inoltre più cara, in quanto faceva esclusivamente consistere nell'intuizione, base di ogni espressione artistica, l'unica e sintetica possibilità espressiva del nostro spirito.

Da cotesto intuizionismo, all'edonismo frammentarista il passo è breve; non si tratta nell'un caso come nell'altro, che di successive annullazioni del nostro scetticismo; che troverà poi, come nel Serra l'aveva già trovata la propria filosofia giustificazione nel relativismo.

Qui basta dire che il Serra era arrivato alla conclusione che l'arte è la sola realtà possibile; ed il gusto la sola norma per interpretarla e capirla.

Quindi la sua critica non sarà che la misura del suo gusto artistico, e non potrà che con uno sforzo sorpassasse i limiti a cui sarà destinata: intendiamo qui riferirci ai caratteri soggettivi ed impressionistici della sua opera critica.

Quanto il suo gusto fosse sicuro e delicato, è ancor oggi visibile nei suoi saggi; che rimangono ancora, e forse per sempre, definitivi. I suoi saggi sul Pascoli, sul Beltrami e sull'Orsini, sono quanto di meglio si possa obiettivamente scrivere su quei tre così diversi artisti; e l'aroma epoca e testo per chiunque vorrà dopo di lui occuparsene. Non è però questo il lato più interessante della complessa figura del letterato renato.

Anche lui ad un determinato momento s'è sentito romagnolo: incapace, con egli stesso ha scritto nel suo Orsini, di sentirsi puramente artista; ed ha vagamente quanto accuratamente desiderato di battersi nell'azione e nella lotta per conferire alla sua vita, che osservava logorarsi nelle meschine cure dell'impiego e nelle più meschine beglie di donne, di debiti, di giochi, e di vizi, nella sua piccola città di provincia, un senso più alto e virile: una maggior dignità, è da credere, ed un meno ignobile perché.

Serra nazionalista e giolittiano.

Tutto questo specialmente dopo la tragica morte del padre avvenuta in Cesena, il 2 Gennaio 1911.

La sua già grande solitudine divenne ancor più grande: un solo profondo lo divideva ormai dal resto degli uomini che non disprezzava né amava, e dal suo recente passato che sentiva di detestare e di dover abbandonare.

La tanta solitudine trovava ora gettiti la misura e l'esempio del Croce; d'un esempio d'umanità aveva bisogno, e d'un anima paterna e calda che lo sorreggesse ed ammaestrasse. Intuitivamente il suo sguardo ritornò al Carducci, all'indimenticato maestro della sua precoce adolescenza bolognese; con egli stesso ha scritto nel suo saggio *Carducci e Croce*, pubblicato in quei tempi nell'occasione della storica polemica carducciana tra le *Cronache letterarie* e la *Voce*.

Non possiamo esimerci dopo questo accenno di dire brevemente quale fu l'importanza della rivista fiorentina nell'epoca che la vide sorgere e morire: 1908-1913.

Altri prima di noi ne ha parlato, più o meno bene, più o meno diffusamente. Ricordiamo Prezzolini che nella sua *Coltura italiana* ha tentato di piazzare la « sua più cara creatura giornalistica » al centro della cultura italiana contemporanea; senza peraltro riuscire a dare la lisonomia vera ed i peculiari caratteri.

N. Sapegno nel *Burdetti* ha detto con molta efficacia certa verità che il Prezzolini s'era scordato di dire nella sua affrettata rassegna; ciò non ostante a queste ed a quelle noi dobbiamo aggiungere alcune; specialmente nei riguardi della sua importanza spirituale e politica.

Preso come fenomeno isolato la *l'oce* non avrebbe che scarsa importanza; se si volesse dar retta al primo (il direttore) ed al secondo (lo storico) Prezzolini, non sarebbe stato altro che il loggione di battaglia dell'idealismo crociano-gentiliano; la pattuglia di punta nei confronti dello stato maggiore e dell'esercito raggruppato intorno alla *Critica*.

Invero non è stato che uno (l'ultimo del Prezzolini) il quale vi si è cristallizzato (dei tanti aspetti, mediante i quali la generazione immediatamente più anziana nella nostra, ha manifestata la propria insoddisfazione al dato di fatto borghesemente anti-erico — mediocre dell'Italia trasformista e giolittiana del primo decennio del secolo).

Quantunque sia necessario riconoscere che la politica giolittiana ha avuto in quell'epoca una funzione democratica (forse la sola possibile in una nazione da poco scampata ai governi borbonici e papali), colla sua paternalistica legislazione operaia e col suo socialismo monarchico; è ciò non pertanto doveroso ammettere che gli spiriti più colti erano sommaramente scontenti di tale stato di fatto, al modo stesso che lo erano i partiti operai non del tutto invigiliacchi dall'elargito benessere.

Bisogna considerare sotto tale aspetto la nascita dei vari movimenti culturali e politici, a cominciare da quelli raggruppati dal positivismo e dal umanismo, sino a quelli sorti dal tronco dell'idealismo.

Ricordiamo il superomismo volontarista ed anarcoido degli epigoni dannunziani sfociato poi nel nazionalismo crociano-gentiliano; il pragmatismo di Vaihara e Calderoni e dei condirettori del *La nardo*, Prezzolini e Papini; il modernismo cattolico del Marti e del Minocci e dei redattori del *Rinascimento* di Milano; la reviviscenza demo-

cratica cristiana sorta dapprima quale indizio della maturità sociale e politica dei cattolici italiani e sfociata poi, a guerra finita, nell'alveo del P. I.; il sindacalismo rivoluzionario del Leone e del Labriola mutuato dal Sorel e dal Franceschi ed innestato sulla filosofia del pragmatismo e su quella del Bergson; il neo-voluntarismo dell'Amendola e di altri, segugni del Kautskismo; il problemismo infine salvemini e degli unitari; e la scorribanda sconclusionata e pazzia di Marinetti e soci in tutti i campi della scibile, dopo che i naufraghi di molti sistemi e stili, Soffici e Papini, ebbero loro dato il crisma colla fiorentina *Lacerba*.

Effettivamente a 30 anni di distanza noi possiamo oggi dire che quello di allora fu il tragico torbido di un problema che è ancora oggi attuale e vivo nonostante la bufera lascata: il democratico problema della necessità dei partiti.

Concludiamo, come tutti i giovani della sua età, anche il Serra sentì tale problema; senza peraltro proporsi di risolverlo se ne togli la sfiduciosa adesione affatto intellettualistica che al nazionalismo accendeva lare durante la guerra. Illicita volta da Giolitti contro il parere dei suoi amici unitari e vociani; ed al rivoluzionismo mussoliniano della *settimana rossa*, se dobbiamo credere a ciò che ne scrive il Panzini nel suo *Diario continuato* (p. 18).

Ma tutti adesioni furono superficiali e brevi; ed esclusivamente dovute all'accarezzato desiderio di evadere dal problema che sempre più profondamente e maggiormente lo urtava: quello della mescolanza della sua vita, e della inutilità dei suoi sforzi.

Completamente trasformato dal fuoco vivo del dolore, ed accresciuto dal nuovo peso d'una imprescindibile esigenza etica desiderosa d'una consapevolezza contemplativa riguardante le qualità ed i destini riserbiti all'uomo, il suo scetticismo si tramutò per questo nell'ottimismo latitante dell'*Esame* e delle lettere agli amici.

Siducato delle proprie forze, ed ormai disperato di vincere nella cruenta lotta per l'arte e per la vita, Renato Serra s'abbandonò all'« eretico flusso », lasciandosi senza resistenza prendere e vivere. Nella disperazione Bergson trionfava.

L'Esame di coscienza.

Questa è veramente l'atmosfera spirituale dell'*Esame di coscienza*, e lo stato d'animo con cui ha saputo affrontare la morte.

E' troppo presto per parlare di questo. Intrattiamoci ancora un poco sul suo classicismo e sulle sue consolazioni.

Abbiamo già detto del suo ritorno al Carducci: abbiamo pure detto che tale ritorno andò parallelo a una rinascita dell'esigenza etica e morale, che sembrò in un primo tempo dovesse oscurarsi davanti ai seducenti allettamenti di l'edonismo.

Non si dimentichi che tale rinascita morale ebbe vagli desideri di definirsi nelle concrete forme della vita politica e civile, senza peraltro riuscire. Ma importa ancora dire come riuscì invece a definirsi nel francescano-piano sentimento di sentirsi tutt'una cosa cogli uomini e colla vita nelle magnifiche pagine del suo Pascoli in cui descrive il violone di Cesena coll'uomo che porta i rami col pennuto, ed il poeta di Myricae tirato lungo la strada nel suo singolare aspetto di lottatore di campagna e di buon romagnolo; oppure nell'*Esame* la sua passeggiata in bicicletta lungo un canale dagli argini del quale dai suoi soldati operai e carrettieri viene interrogato su « quando si partirà per la guerra » o pure le già ricordate pagine inedite intitolate « *Portenza di soldati* », e quelle dell'*Esame* descrittivo una passeggiata del Serra richiamato sugli amati colli cesenati, nelle quali la gioia di sentirsi parte della natura e fratello degli uomini, è solo pari all'artistica felicità ed alla grande poesia.

Ebbene, che è ciò se non carduccianesimo; del Carducci maggiore e minore delle prose?

Ma non soltanto questo aveva appreso dal suo Maestro. Anche ciò che è stato chiamato il suo classicismo egli aveva appreso: vale a dire il desiderio delle cose ben dette e precise e dell'arte non soggetta ai mutevoli colori della psicologia.

Così tanto l'una che l'altra idea oltreché quei disanti tipi dell'uomo civile ed eroico, e della povera saltatore e definitiva, stavano sempre presenti al suo spirito quali ideali da raggiungere e quale misura da cui trarre norma per la sua condotta morale e politica e per i suoi giudizi di critico-artista; quanto per la sua instancabile ricerca stilistica che partiva dall'andamento scolastico della laurea sul *Petrarca*, arriva allo stile agile e forbito degli ulteriori saggi.

Dobbiamo credere che siano stati tali ideali civili ed artistici che uniti alla innata nobiltà, quali talismani abbiano avuto la virtù di tenerlo lontano tanto dal semplicismo idealista della seconda *Voce* (quella esclusiva di Prezzolini), quanto dalla gazzarra lacerbiana-luteriana (di fronte alla quale ci tiene ad accentuare il suo distacco coll'assumere la maschera del letterato di provincia e dell'umanista); nonché quello di rendere eroico il suo latinitismo col largir a cuore sereno e con piena consapevolezza, ed in ottimismo e con un dovere che sentiva solo quale dovere verso la parte migliore di se stesso, sfidare ed accogliere la morte.

Di fronte alla nobiltà del suo sacrificio sentiamo di dover far punto, ammirare, ed unificati, se non sapessimo di dover qui dichiarare che Renato Serra lo riconosceva ed ammirava come uno dei nostri: perché, primo forse, contro la volgarità che allargava e saliva e contro la retorica culturale ed artistica, ha iniziata la battaglia che noi ci vitiamo in dovere di proseguire.

ARMANDO CAVALLI

PIERO GOBETTI Direttore responsabile.  
Soc. An. Tin. Ed. « L'ALPINA » Cuneo

# IL BARBETT

LA RIVOLUZIONE LIBERALE

Settimanale  
Editore PIERO GOBETTI  
Abbonamento ANNUO L. 20 - Estero L. 30  
Un numero L. 0,50

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostitutore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Pregliamo vivamente tutti quelli che riceveranno questo numero di mandarci subito l'importo dell'abbonamento o di respingerlo

Anno II - N. 2 - 1° Febbraio 1925

SOMMARIO: G. DEFINI: Caio omaggio a Radiguet. - A. GRANDE: Ritratti (L'insolito - Il Godeur). - L. PRINZIO: Il muro trasparente (Studio su J. J. Bernini e P. Gaudy). - ULRICO: Let-  
tera d'occasione. - R. FRASCHI: La pillola futurista. - P. BERNARDINI: I nostri maestri.

## CAUTO OMAGGIO A RADIGUET

Il più curioso dei suoi romanzi, anzi — a dirittura — il romanzo dei suoi romanzi, Raymond Radiguet non lo poteva scrivere, un romanzo necessariamente postumo che trova un adeguato scioglimento solo a patto che venisse il protagonista: cioè il medesimo Raymond Radiguet. In compenso, intrigante compenso, sono rimaste al critico il buona volontà poche schede di appunti (le poche più urgenti, pubblicate come anticipo del volume che ci è promesso e che le dovrà raccogliere tutte) ed alcune, poche anche, testimonianze e note scritte da Jean Cocteau, biografo di lui e, a quel che pare, esecutore testamentario della sua eredità spirituale. Quanto basta, insomma, per metterci in tentazione di ricostruire per conto nostro quel romanzo che non fu scritto — ed a convincerci poi subito che non potremo mai riuscirci in tal modo che del tutto ci appaghi. Proprio come succede per taluni documenti vietati che, dopo una rapida visione che ce ne sia stata offerta, vengono simultaneamente lacerati: e allora comincia per noi, con una curiosità complicata di risentimento, il laticoso gioco di ricomporre, provando ad una ad una le varie combinazioni, un frammento all'altro. Anche tornano a mente quegli avvisi pubblicitari che ricordiamo di aver veduti per i giornali: dove, sul nome dello studioso raccomandato, erano state tirate grosse sbarre di cancellatura, per irritare, ironicamente sbadando il nostro interesse.

Quanto sappiamo intorno a Radiguet, ormai lo sanno tutti i lettori italiani che tengono dietro alle cose di Francia: cioè, per non esagerare, il novanta per cento dei lettori italiani dotati di qualche gusto e di alcuni di spirito. Radiguet scrisse, tra i sedici e i diciott'anni, *Le Diable au corps*, un romanzo che ha tutta l'aria di essere perfetto; e poi, tra i diciotto e i venti, un altro romanzo non meno lodevole: *Le bal du Comte d'Orgel*. Terminato il quale, distrusse tutte le schede e gli appunti che gli erano serviti per la composizione; e poi morì. Quello di distruggere le schede, di eliminare tutte le testimonianze che, a complemento dell'opera, sarebbero valse ad illuminarci sulla sua vera natura — doveva essere una di quelle caratteristiche vezzi di Radiguet: un vezzo tale, però, che ci vieta di scoprire tutti gli altri; e che sembra scaturire da una necessità assai più grave, profonda e straordinaria di quella che si lasci intendere, poniamo, Jacques de Laetrelle; il quale, rendendo omaggio al giovane romanziere anni tempo sconosciuto, benignamente nota che: « il fait révéler, s'effaçait volontiers et cherchait à se contenir soi-même bien plus qu'à révéler » (*Nouvelles Revue Française*, 1° Gennaio 1924). La morte di Radiguet par quasi che sopraggiungesse con il supremo coronamento, l'ultima e più definitiva espressione di quel vezzo.

Della sua vita, Radiguet sembra che si sia sbarazzato come di un problema di cui egli aveva suscitato tutte le incognite. A noi fincarlo ci cercherà la soluzione. Le incognite principali da cui tutte le altre dipendono, sono i due romanzi che ci rimangono. Incognite tanto più difficili in quanto si presentano, in sé, quali risultati già del tutto chiari, che bisognerebbe accettare o respingere come risultati, e non già revocare in questione problematica. Rimane però, ineliminabile, il fatto che questi due romanzi, così sicuri e definitivi e, in apparenza, così distaccati dalla personalità pratica del loro autore, furono scritti da un adolescente; e la figura dell'autore adolescente vi preme intorno ancora più suggestiva ed indimenticabile per l'impegno che essa mette nell'ellissarsi. Radiguet che nega di essere precocemente, che disconosce perfino in linea di principio i mostri di precocità, altro non fa, in fondo, che rifiutare i limiti e le strettezze della sua età: cioè non la che protestare, egli adolescente, di non essere tale; vana protesta. E quando scrive: « Ces prodiges prématurés d'esprit qui deviennent, au bout de quelques années, des prodiges de bêtise... Tous les grands poètes ont écrit à dix-sept ans. Les plus grands sont ceux qui parviennent à la laide oubliée » — anzi che persuadersi della naturalezza della sua opera, viene ad insistere su quanto essa ha di prodigioso: e il suo contegno la pensare, per molti aspetti, ad una volontà di insinuarsi ancora, con movenze segrete ed un poco sornione, nell'opera già compiuta; e, non che togliere la difficoltà di spiegare un autore troppo precoce, la ripropone nell'atto stesso con cui linge di scioglierla — appunto perché la vuol sciogliere con un tratto che non ci può persuadere. Davvero che egli crea, dandosi l'aria di non volerlo, il romanzo dei suoi romanzi. Che sono, il, romanzi di adolescenza scritti, ci vien detto, da un adolescente: ma la precisione, ma la chiarezza del metodo con cui sono scelti e tagliati gli episodi e la sapienza

che si manifesta nel modo come sono controllate e delinuite talune situazioni morali (c'è perfino, nel *Diable au corps* un'acutissima analisi, attribuita al ragazzo che ne è protagonista, dei rapporti tra l'amore e il libertinaggio) fanno pensare ad uno sguardo gettato sui fatti dell'adolescenza col sussidio di tali riferimenti e riscontri e paragoni ai quali il chiuso mondo di un adolescente non saprebbe fornire materia. Non ritroviamo, nel tono di queste narrazioni, l'egolismo sentimentale, né la meraviglia confusa, né l'ottimismo di una memoria a cui si affaccia le ricordanze da un limbo situato al qua da ogni ordinata esperienza, né — in una parola — alcuna di quelle qualità e modi per cui potremmo convenire con Cocteau e riconoscere con lui, in questi libri il prodigio di un animale, di una pianta che si raccolgono. Tuttavia vien presto fatto di notare che una tale maturità di analisi e di giudizio e quella così squisita conoscenza delle passioni, se valgono a discernere e a scuotere il contenuto morale e sentimentale dei singoli episodi, non giungono ad investire le complessive vicende del romanzo, né a creare i loro personaggi in una completa e coerente chiarezza. Sono, entrati quei romanzi, delle piccole Educazioni sentimentali, vissute da eroi straordinariamente precoci e limitate ad avventure amorose: né pervengono a quei bilanci finali, a quelle conclusioni per cui l'eroe di ogni Educazione sentimentale viene congedato, a fin di libro, con un certificato, più o meno lieto, più o meno triste, di educazione compiuta. E, insomma, siamo di fronte ad una conoscenza delle passioni che non arriva a diventare conoscenza di caratteri, ad una illuminata rassegna di esperienze giovanili che non riesce a raccogliersi in una vera e propria Educazione sentimentale; ed ecco, riprodotto nell'aspetto dell'opera, il caso complicato di un adolescente che sa scrivere come un uomo, ma che rimane nondimeno un adolescente; il quale, nella risoluzione inedita di celare il proprio stato di adolescente, non fa che denunciarlo.

Un romanzo, diceva Brunetiere, è sopra tutto la narrazione di avvenimenti che potevano non succedere. Sta bene; perché poi l'autore che ha fatto succedere quegli avvenimenti ci permetta di verificarne la possibilità nel giro della nostra esperienza: la quale, sia pure in piccola misura, sia pure in certi suoi luoghi (emoti) che non siano avvezzi a frequentare, contiene il germe di tutti i pensieri e delle situazioni e sviluppi morali in cui possa toccare ad un uomo di trovarsi. E nel memorabile: « Homo sum: mihi humanum alicuius a me puto » — l'autore poeta retamente constata una delle fondamentali conseguenze del fatto che siamo uomini: cioè quella solida comprensione dei sentimenti altrui che ce ne deriva. Taleché se di una testimonianza, offerta come testimonianza di vita, non potremo, per nessuna via, venire a capo in maniera credibile e plausibile, incolperemo l'insufficienza di quella testimonianza prima di rassegnarci a limitare le nostre facoltà di partecipazione alla vita degli altri uomini. Radiguet, in quest'ordine di sentimenti, ci impegna ad una sorta di gara puntigliosa, i suoi romanzi ed il romanzo dei suoi romanzi ci lasciano, in fondo, una insoddisfazione amara, come di avere inseguito lungamente che linee non parallele che sempre ci ammansassero prossimo il loro punto di confluenza; e tuttavia ogni nostro ostinato inseguimento è riuscito infruttuoso. Abbiamo tra le mani un segreto e tutti gli elementi che ci abitano, e ci invitano, a districarlo, ma trattando sentiamo che qualcosa ci è tolto che sarebbe indispensabile a raggiungere la cercata chiarezza. Un ingegnoso gioco, e capzioso, di parvenze sotto cui si avverte, nel contenuto, il nostalgico richiamo di una verità che vi è rimasta sepolta e inesaudita, e ci ripugna, come troppo semplicistica, la scappatoia di considerare il problema come un trucco che valga, tutt'al più, per divertirci. Se trucco sarà, vorremo tuttavia averne scoperti i motivi. Gli eroi di Radiguet e Radiguet medesimo pare che si sollevino apposta per suscitare e, al tempo stesso, castigare la nostra affettuosa persuasione di poter scoprire, nel breve e geloso diario dei nostri monologhi segreti, un piccolo vocabolo che li faccia nostri; che li disponga, come persone oramai riconoscibili, nel cerchio delle nostre conoscenze e dei nostri incontri.

I romanzi psicologici a cui eravamo fin qui avvezzi, ci permettevano di creare, tra noi e il loro eroe, una tale qualche sfiducia: sempre esisteva un piano in cui, fedeli a noi medesimi e liberi dalle più immediate suggestioni del libro, noi potevamo incontrare quegli eroi, vederli vivere in un mondo che era anche nostro, figurarci magari disprezzati dalle materiali vicende

della storia in cui essi ci erano stati presentati: su questo piano avevamo conosciuto, poniamo, Julien Sorel e Federico Moreau e Swann: né ci pareva di esserci dovuti ritrarre delusi se alcune volte, sotto il preme delle nostre interrogazioni essi ci erano dileguati, col salto sulle labbra. Invece Radiguet ed i suoi personaggi si ostinano, con un fare oscuro, a non voler uscire dalle pagine in cui ciascuno dei loro gesti gioca come squisissima trovata, e par che s'esaurisca. Dappertutto sembra, quasi, che vogliano tenerci distanti impendoci una penosa soggezione; che se insistiamo, essi si lemano attenti e muti, non al altro obbedienti che al loro inerte peso; e sui volti si dipinge uno stupore schifoso e isolato. E noi ci tocchiamo gli occhi: noi che avevamo creduto di intrare nei giustissimi volti della loro psicologia.

In Francia, l'agile ed inesauribile Albert Thibaudet ha giustificato i romanzi di Radiguet invitando per essi un nuovo genere letterario: il romanzo a psicologia romanzesca (N. R. F. 1-8-24). E' il vecchio romanzo d'avventura che si rinnova e, invece di inventare situazioni e fatti avventurosi per i suoi eroi, trasporta l'avventura nell'animo loro, inseguendo e chiarendo tutta la sorprendente e complicata catena di azioni e reazioni intime che una semplicissima e, per sé, trascurabile vicenda esterna suscita nella coscienza di chi ne è attore. Codesto di Thibaudet è un modo come un altro per trascrivere i risultati a cui pervengono, e la fisiognomia che assumono, questi romanzi in cui tutta la luce convergendo su meccanismi psicologici, par che tali meccanismi diventino essi i protagonisti della narrazione; mentre i protagonisti veri, gli uomini, vengono confinati in zone sfuocate e di minore interesse.

Dalla posizione di Radiguet e dei suoi personaggi — da quella vicinanza del loro sguardo gioco che ci appare quasi ingraffiato per effetto di una lente e che va poi a risolvere in una evasiva lontananza non appena si cerchi di conoscerli interi — nasce questa conseguenza: che, a tradurre in termini correnti e consueti le loro caratteristiche morali, par sempre di tradirli e di far videzza a certe loro segrete ed insindacabili ragioni di vita. E che, così traditi dalla soverchia confidenza con cui avevamo creduto lecito avvicinarci, essi vegliano pagarsi una piccola vendetta, prendendosi gioco di noi e ingrandendo che la nostra mossa era preveduta da una loro sagacia che non ci sveleranno — e che, in fondo, noi siamo grossamente caduti in un tranello che essi ci avevano teso. C'è un punto del *bal du Comte d'Orgel* in cui due personaggi, affacciati l'uno all'altro, tentano di eludere a vicenda prendendo « le masque des personnages des mauvais romans du XVIIIe siècle, dont Les basins dangereux sont le chef-d'œuvre ». Questa maschera Radiguet ha messa sul più intimo ed autentico volto dei suoi eroi — ed egli stesso se n'è ricoperto. Maschere modellate tutte su una medesima forma e che obbediscono tutte ad una medesima necessità, a cui l'autore soggiace non meno che le sue creature. Che cosa nascondono queste maschere? Noi ci potrà soccorrere una teoria esposta in qualche luogo del *bal du Comte d'Orgel*: dove è detto che, per dilerdersi dal timore di riuscire dupes degli altri, spesso conviene di fare dupes gli altri. Non ci potrà soccorrere perché anche le figure più riconoscibili, e le osservazioni che sembrano dette con voce più affidabile e comunicativa, prendono poi, per l'ambiente che le circonda, un senso talmente ambiguo e sospeso, risultano talmente spaziate, che non ci riesce di fidarcene.

Non tenteremo nemmeno di ravvisare, nel segreto di cui Radiguet si circonda, una disposizione che negli adolescenti è affatto abituale: essi sogliono infatti occultare i loro sviluppi; e, a confortarli in questo ricettivo e sfidante ritratto, concorrono il risentimento di non essere ancora presi abbastanza sul serio dagli adulti e le misteriose affinità che quegli sviluppi presentano con le altre maturazioni, puramente fisiologiche, sorgenti di elzebze lobbri, vergognose e maligne. Né saranno state delle ragioni di estetica del vivere che avranno persuaso Radiguet a mentire sulla sua qualità di adolescente come su un brutto male da cui le sue opere lo avevano già, almeno in spirito, liberato. E non erederemo infine che si tratti della civetteria di chi, sentendosi espresso interamente, si diverte a mentire sulla propria personalità reale, confidando nelle prove che, intorno a lui, recino le sue opere.

Teniamo presente invece che come i romanzi di Radiguet risentono in tutto e per tutto l'influenza di Cocteau — ed avremo agio di constatarlo — così la figura di Radiguet che ci è giunta è frutto di una collaborazione tra Radiguet, che l'avrebbe vissuta, e Cocteau che ce ne

ha comunicato il profilo su cui veniamo ragionando.

Cocteau pensa che la stile sia un modo semplice di dire delle cose complicate. Ebbene: la figura di Radiguet sarà stata nella vita una realtà pratica e documentabile: certo è che, adesso, la possiamo interpretare come un espediente di stile, nel senso preciso con cui la parola è intesa da Cocteau. Un esempio. Un pittore di Montparnasse chiedeva un giorno a Radiguet — che aveva allora quindici anni — un giudizio sopra una natura morta. « Mi sembra — rispose Radiguet — che sarebbe umano terminarla ». E poi tacque. Ecco che il ragazzo, con i suoi mitismi e con il suo diritto di comportarsi da sbarazzino, l'unzione come l'orma, come elemento di rilievo stilistico in un giudizio scortciato alla brava.

I romanzi di Radiguet sono, come si diceva, romanzi di adolescenza: Radiguet appartiene, per la materia che tratta, a quella costellazione di scrittori di morbide crisi ed esperienze giovanili che Henry Massis raccoglie sotto i segni e gli influssi dei maggiori astri Gide, Freud e Proust. Dato però che Radiguet discende direttamente da Cocteau, sarà lecito supporre che la necessità di esprimersi si sia atteggiata per lui — né sapremo mai con quanto di consapevolezza e di riflessione — come obbligo di trasportare in forme limpidissime e senza esitazione, certe storie di sviluppi interiori che, per loro natura, procedono a traverso litanie, ripiegamenti sconforti, oscurità. Pare dei romanzi di adolescenza che avessero la cruda sovrabbondanza di forme e, insieme, la preguente gravità del contenuto che caratterizzano la risposta al pittore di Montparnasse. A conseguire tali risultati appare singolarmente adatto un adolescente che abbia a dispetto il proprio stato di adolescente: e pertanto se ne possa liberare di scatto, in racconti che non rispettino gli ondeggiamenti e i dubbi dell'età, e i torpiti in cui quel tempo di risvegli si sommerge; ma espongono i fatti lasciando che altri ne scopra il significato di documenti. Chi ha tanta forza da non inorgogliersi della propria precocità riconosciuta ed acclamata, non avrà indulgenza verso i suoi eroi e ce li potrà porgere chiusi in tratti lermi e senza sbavature: e, d'altra parte, quella capacità di mentire che gli permette di attribuirsi diciott'anni quando non ne ha che quindici (con una convinzione ben più grave di quella che sostenga, d'ordinario, un suo coetaneo in un caso analogo) diventerà, nell'esercizio dell'arte, la scienza della menzogna tanto lodata da Cocteau: per cui i fatti riscontrati sulla propria persona e scoperti nel triplice attimo del loro nascere potranno subito, senza che si raffreddino, venire coraggiosamente scostati ed osservati — e mutarsi, infine, in materia di romanzo. Se poi, di fatto, la figura di Radiguet abbia o non abbia corrisposto adeguatamente alla funzione stilistica che le veniva affidata, è cosa da dissentirsi: ad una prima lettura, se ci si abbandoni alla precipite travolgente delle narrazioni che egli ci ha lasciato, quasi si risponderebbe di sì. Che se, nonostante tutte le spiegazioni, Radiguet seguita a rimanere in qualche modo vittima di un mistero che, deliberatamente creato, si sia poi inghiottito oltre il previsto, potrà sempre, per taciturnità, tornare uomo una certa musica per cui l'intelligenza è capace di comprendere prima ancora di aver pensato: la musica, si direbbe, dell'intelligenza, che *amir*. Valga in proposito un apologo di Cocteau che, nel caso presente, non pare privo di qualche sapore: « AU JUGEMENT D'ERNET »; l'interrogo: Di les catastrophes de chemin de fer, Seigneur? Comment m'expliquez-vous les catastrophes de chemin de fer? — Dieu (gêné): Ça ne s'explique pas. Ça se sent.

Ma poi Cocteau ci aveva anche, a suo tempo, raccontato la storia di *Thomas l'imposteur*. Thomas era un ragazzo che voleva andare alla guerra: e i ragazzi non vanno alla guerra, di solito. Ma Thomas ha una strana struttura spirituale: si crea, per vivere a suo modo, una menzogna e poi coincide tutto intero con la menzogna che si è creata: si che quella menzogna diventa la sua vera personalità. Approfondendo di una casualità di nomi, Thomas si fa passare, quasi senza volerlo, per il nipote di un celebre generale. Così riesce ad andare alla guerra; e perfino l'amore, non cercato, gli sorride: Thomas, grazie ad una menzogna, ha realizzato in pieno quella vita più grande di lui alla quale aspirava. Una sera egli esce di trincea per portare un avviso: una pattuglia di tedeschi lo sorprende. Thomas pensa che, per salvarsi, gli converrà di ingersi morto. Ma la menzogna è la sua verità: Thomas era morto per davvero.

Cocteau, mettendosi a celebrare ed a commemorare Radiguet, potrebbe anche aver riconosciuto nel giovane romanziere una reincarnazione del suo Thomas. Troviamoci a ripetere

L'avventura di Radiguet nei termini di quella di Thomas. Radiguet era un ragazzo che voleva scrivere dei romanzi. Spesso i ragazzi sognano di scrivere dei romanzi, ma di rado vi riescono. Allora Radiguet finge che sia perfettamente normale che un ragazzo dotato sappia scrivere dei romanzi bellissimi. Questa funzione diventa la verità di Radiguet: egli si mette, dolcemente, a leggere Rimbaud e Mallarmé, e li capisce e li scrive; con occhio intelligente osserva la guerra. Dada, il cubismo. E scrive *Le Diable au corps*, scrive *La bal du Comte d'Orgel*. Poi dice: «questo ragazzo mi dà noia: minaccia la credibilità dei romanzi di cui pure ha trovato in sé medesimo la materia. Finiamo che il ragazzo non esista, come ragazzo». Ma la finzione era divenuta la sua realtà; Radiguet era morto.

GIACOMO DEBENEDICTI.

## RITRATTI

### L'ineffabile.

Questo Mann battezzato *l'ineffabile*, che gli sta bene. E poiché definirlo è impossibile, dirò dei suoi effetti. Non capisci se è un delinquente o un uomo beninato; se è un sensuale o un frigido; affettuoso o cerebrale. Natura s'è scordata d'immettergli le entelechie caratteristiche ed egli va per il mondo come le ore in cui non succede nulla. Perciò preferisce la compagnia dei megafonoisti, degli irregolari, degli artisti. Quando si è in molti nessuno s'accorge di lui, allorché si rimane in due manca ogni ponte per conversarsi assieme. Qualunque argomento è buono e ad un tempo inutile: ragionamenti profondi, fuciere, superficialità, tutto muove una gran voglia maltrattata di sbadigliare. Ecco, ci si dice, vediamo di cavarne un costrutto, di dargli uno stile, di plasmarlo una figura in qualche modo considerabile. Non c'è caso: sfugge di tra le mani come la creta troppo molle. Il problema che ci si pone allora è questo: è egli un'anima cancellata o un essere che ancora deve nascere? Tempo perso. Dalla sabbia non spunta erba. Inferiore alla condizione che è bella fuori ma vuota eppure se ne accosti all'orecchio all'illudono voci marine, se ascolti lui non odi nulla di nulla; e pagheresti chissà perché una cicala, un grillo, un tarlo qualunque si mettesse a stridere. Non è nemmeno tra color che sono sospesi. Non dubita e non crede: non è. Non è una l'invade, l'impazzisce con suo aspetto certo e indefinibile che ammettere non può ma nemmeno abolire. Piace alle donne fratellamente. Le adoperano senza curarsi d'utilizzarlo ed egli s'accocchia a loro con pace come al proprio carattere. In qualunque luogo trova un angolo dove riporsi senza parere. Ma i più prudenti si lasciano spesso sfuggire alla sua presenza segreti gelosissimi: nessuno pensa con lui a difendersi: persona ognuna quel che il caso lo lece. Perciò vorrei talvolta somigliargli; che nessuno si mettesse davanti a me la maschera. E sospetto che un giorno costui ci sorprenderà. Scopriremo allora l'incarnazione del Demonio: o un genio che all'improvviso sbalordirà la terra. Certo, sarà il padrone di quanti lo han conosciuto.

### Il gaudente.

A stargli insieme, dapprincipio, è un bambino paffutello che, sotto un cielo molto azzurro, corre incespica cadda. Si rialza e sta per piangere ma poi ride, ricorre agitando i braccia. Natura lo tratta come madre indulgente: come il sole guarda i cavoli e le rose che. Dopo un poco l'aria d'intorno a lui s'ingrassa. Se è giorno ti viene in mente l'osteria col pergolato dove i minatori cantano la festa fra i gonfi e una serva col grembiolo rosso appare, sparisce sull'uscio di cucina. Se è notte, per il viale, per di vedere abbazzarsi d'alto gli alberi rotondi carnosi; dai lampioni pendono grossi frutti maturi a peso. Ogni suo ragionamento sal già come finirà: nostalgia di vivande saporite, di vini forti aromatizzati, di spiagge su cui l'estate si sta bene a erogiarsi pancia all'aria. Qualunque intellettuale perde a stargli vicino l'equilibrio. Ma se dura nel bere allora ci si prodiga in consigli e paveri; e i giudizi che ti dà non chiedono scusa. Ma più grosse le dice più lo abbraccierai perché senti che litiga con sé stesso per questa sua natura di gaudente che in fondo gli secca. Spesso lo prende una pancia oratoria: tira su le parole da una cesta, le appiccica contro uno specchio come vengono vengono; è un bellissimo vedere. Nella talta tutti in breve ridono e gli vogliono bene. Allora il mento gli cassa sulla pancia o finge di dormire: tutto si rilassa di scatto, vuol fare a cazzotti. Infine moralizza e capisci che è giunto il momento in cui abbraccierai tutte le donne che sono lì e ci patisce d'andarsene solo. Quando l'incontri in un angolo di strada pensi che dietro si celi un'orchestra di pifferi e di lagotti, si metterà in circolo a suonare lui dirigendo, finché da terra sorgerà l'albero della cuccagna tutto carico di cibarie. Se gli toccherà di salire lo vedrai arrivare, che non l'aspettavi, in vettura in un momento, di lassù tirare polla arrosto, scatole di conserve, sulla testa dei passanti col cappello duro.

ADRIANO GRANDE.

### PIERO GOMBETTI — Editore

TORINO — Via XX Settembre, 80

#### Letteratura:

- F. M. BONGHIANI: *Venti poesie* L. 8.—  
V. CANTO: *Io e me. Alla ricerca di Cristo* » 6.—  
T. FROST: *Erce svegliato azzurro perfetto* » 4.—  
T. FROST: *Uccidi* » 10,50  
G. PREZZOLINI: *G. Papini* » 6.—  
G. SCARTINO: *L'epoca della critica* » 3.—  
M. VINCIGHERRA: *Un quarto di secolo* » 5.—  
(1900-1925)  
Si spediranno tutti, franchi di porto, agli abbonati del Muretti, contro voglia di L. 37.

# IL MURO TRASPARENTE

(Studio su J. J. Bernard e Paul Gêraldy)

Una sera salutai l'autore per l'ultima volta, con quella gioiosa disperazione delle ore definitive, che rende i gesti con cui accompagnano un addio, a noi stessi scultore. Fuori nevicava. Ma benché mi convenisse andare a come un automa per le vie m'accorsi, con un certo stupore, che imboccavo le strade con la sicurezza di chi vive tranquillamente. Quel silenzio e quel deserto, dentro cui avvolgevo la mia sognante disillusione, mi opprimeva; sicché, per provare se l'esistenza del rumore fosse ancora possibile, mi misi a gridare a gran voce delle parole, a canchiare delle frasi di musica, che, quando mi intrompevo, si perdevano nella neve senza risuonare, soffocate in un attimo nel silenzio bianco, come quando si mette la mano sopra un liechier tremante di musica.

Allorché, a un tratto, m'accorsi che alla disperazione veniva aggiungendosi un'inquietudine salta in me dal profondo delle abitudini, e provocata, con mio sdegno, dalle scarpe di vernice, che si riempivano di neve, e questa uggia assurda, che in una giornata comune avrei accolto naturalmente, mi indispettava, per quella sua pretesa di non ammettere l'anormalità dell'ora.

Allora mi resi conto di un primo elemento del teatro di Jean Jacques Bernard e di Gêraldy: la coesistenza di sentimenti e di mosse normali, di ancorate della zona aerea della vita ordinaria, con la straordinaria fioritura della tragedia.

Intanto, ripensando alla scena che si era svolta in quel breve passato, dovetti considerare con malinconia che nella vita c'è povertà di grandi manifestazioni — ginocchio, quell'addio, e l'addio avevo detto proprio come se fosse stato un addio di un giorno per l'altro. E ora a sostituirlo questo miserabile addio tutt'al più eludendo, e puntando alle impossibili sfumature che in verità sarebbero d'obbligo a chi vive con civiltà, mi rimproverava.

Allora ricordando le innumerevoli scene compilate del mio passato, con la nostalgia dei rimati tanfili, stabili dentro di me che le nostre parole e il nostro gesto non sono nati proporzionalmente alla gravità del sentimento, e restavo indifferenti come se, non sgarrando dal ritmo comune delle cose scorse e mostrando di disinteressarsi di noi, ci volessero persuadere che non c'è ragione di credere a un mutamento.

Di questo resi responsabile la malignità della vita, perché questa mancanza di proporzione tra il nostro pensiero e le nostre parole ci fa soffrire — tanto è vero, che, quando siamo disperati, vorremmo sentirci d'intorno una tempesta e declamare, senza tenere la meraviglia degli uomini, come il re Lear.

Ma allora mi resi conto del secondo elemento del teatro di Jean Jacques Bernard e di Gêraldy: la espressione dei sentimenti drammatici in parole povere — in parole, come quelle che veramente avevo detto alla mia amata, salutandola. E non era forse il mio *buonasera* molto più tragico che una scena d'addio? Più tragico, anche perché gli era unito quel rimescimento intimo che ci dà un'espressione inadeguata.

Ma qui dovetti concedere che questa rinuncia era permessa soltanto ai forti; perché a ogni autore vien fatto piuttosto di sfuggire sulla scena, dove trova il consentimento dell'abitudine, le sue proprie pene, compresse, nella vita, da quello stesso pubblico che le ammette a teatro.

Così si spiega, del resto, come il pubblico dei grandi teatri non possa fare buona accoglienza a questo genere drammatico. Un pubblico un po' grosso e assai mescolato, d'istinto esige che la scena cominciata si svolga come teatralmente è stabilito, e come egli, d'istinto in intrighi di vecchie commedie e ormai perspicace a indovinare i finali, prevede: che se trova sul palcoscenico una scena come quella che gli capitano a lui, protesta, perché gli pare che non sia vera. D'altra parte, nella sua vita, non l'ha saputo osservare? Nessuno dei borghesi che vanno a teatro ha mai detto, nelle scene d'amore di cui abbellece le memorie, quelle battute ventrili che si conquistano, a teatro, il suo applauso. S'è convinto, ciò nonostante, che esse saranno state l'individuo privilegio di altri più colaggiosi, o tutt'al più, che non gli è ancora capitata la buona occasione di metterle fuori. Ma al borghese non viene in mente che quelle dichiarazioni non le ha mai dette nessuno.

Ero arrivato a questo punto del mio amaro ragionamento, quando mi domandai se, dopo tutto, anche questo borghese non avesse una volta tanto ragione, chiedendo che, almeno sulla scena, i momenti gravi venissero segnati con delle parole gravi, perché non gli capitasse di lasciarsi passare inavvertiti. O come può fare, disgraziato, a capire che questo suo *buonasera* definitivo, è tragico appunto perché somiglia a un *buonasera*, di quelli all'ingrosso? Se i miei sentimenti mutano, quel *buonasera* gli presenterà sempre una stessa fisognanza, lui felice e crasso.

Ma per mutamento di venti mi trovai tutt'altra un tratto mescolato alla musica crescente di una scala armonica, erisitata, distrutta e ricomparsa continuamente in mani in vista, sopra qualche pianoforte.

Ora che nevicava più fitto, la scala armonica, che per quel salto di nota si vestiva di una immaturità e pensava tristemente, veniva a partecipare della nevicata come se ne fosse l'espressione musicale. Le note, che si succedevano regolari, distaccate e granulose, sembravano che volessero disciplinare, con l'esempio del loro buon ordine, la folle discesa dei fiocchi di neve; e, d'altra parte, per le immagini, che suscitavano, dei tatti bianchi, parevano anch'esse come dei fiocchi raggruppati e induriti, perché sciogliendosi e ricomparsi rapidamente una dopo l'altra, compone-

sero il canto profondo, che non riusciva a cantare la massa barbara della neve. E più che un pezzo vero e proprio, quel salire e scendere come di un'anima che impignolata in quelle note da una volontà superiore, si divincolasse, acquistava nella notte un'andatura feratica e un accento straziante. Io rimasi a lungo immobile, per aspettare, nel corredo fisco delle note, il salto della settema, di cui veniva propriamente quel genito umano.

Allora, mentre con ansia struggente contemplavo la facciata impassibile di quella casa, in cui qualcuno suonava, mi ricordai l'osservazione di una scrittrice francese, che potrebbe essere Victor Hugo; niente di così suggestivo come un muro, dietro il quale succede qualcosa.

E mi dissi: noi siamo qui dentro, dietro cui succede qualcosa. Questo è il principio degli intimisti francesi. Ma bisogna rendere questo muro trasparente, in modo che alla soddisfazione di segnare un intreccio, si aggiunga la grandezza di entrare di sfioro in un mondo nuovo, e di capire il gioco patetico dei sentimenti come per una miracolosa intuizione. Questa è un'illusione per molti, giacché il pubblico, pur sapendo che quei personaggi gli sono stati chiariti dall'arte dello scrittore, rimarrà stupefatto, quando, a casa, vacillerà che gli uomini e le donne non hanno più trasparenza. Si capisce quindi che il borghese, il quale non si dà la briga di fare della psicologia a domicilio, rimanga insensibile allo squisito piacere di una lassa e facile collaborazione. Ma si capisce anche come, se non ci sono grandi attori e grandi pittori, il dramma non riesca a uscire dal boccale. Quale è dunque il segreto di questa tecnica? La composizione, studiata così, che i piccoli fatti usciranno diventando grandi e luminosi. Questi piccoli fatti, si noti, acquistano forza in quanto sono collocati al loro posto: la prova che questi diaconi si reggono soltanto a una sapiente composizione, come le cattedrali gotiche si reggono sull'equilibrata contrapposizione degli archi, la possiamo avere, mutando l'ordine di quegli episodi e vedendoli, immediatamente, impallidire.

Lo scrittore talvolta presenta il dramma e il personaggio, con una sola battuta, fino in fondo; talvolta li lascia trasparire, come se uscissero naturalmente dalla nebbia delle cose ignote.

Un procedimento di questo genere si trova nel primo capitolo dell'*Educación Sentimental*. Qui Arnoux è seguito con due o tre particolari quasi generici: la passare davanti a sé Federico, susurra delle gracieuse all'orecchio della moglie, ottiene un ribasso sul conto del pranzo.

Questi due o tre movimenti che non possono ancora rivelare un carattere, acquisteranno un valore psicologico quando saranno visti retrospettivamente e negli altri inquadri: ma concretano, per ora, quello sgomento che ci riempie a contemplare degli sconosciuti quando pensiamo a una vita sviluppata e costruita, con un passato ricco di avvenimenti e di passioni invisibili, che in quei parati gesti, luminosi per certuni, e per noi indecifrabili ancora, affiorano.

E non si faccia questa scuola di verismo — perché il verismo in sono convinto che non esiste. Qualunque dramma, semplicemente perché è composto non è più l'ero. Gli scrittori hanno saputo tessere un'armonia di convenzioni teatrali, più squisita e meno appariscente.

Tutt'al più, tutto quell'essere che sommasse, benché questo sembrasse inverosimile, smise.

Il silenzio, tornando dopo essere stato interrotto, mi si rivelò colmo di rumori — e una piena dolcissima, stanca e tiepida, che m'invasse per l'arrampicamento improvviso di quella musica, scioglie adagio in me l'acerba e ghiaccia disperazione. Con quella scala armonica era entrata in me un poco di primavera. E pensando che il vento mi avrebbe sbarazzato di questo male come aveva intralza la musica, ora quasi mi ruerrebbe, perché aveva inconvincibilmente spostato il mio dolore a quella scala, e all'uno e all'altro mi stavo affezionando.

LEO FERLLO

## LIBRI

FILIPPO ARBON: *Gianni Iericeia* - Novelle - Torino Chiostro 1925 L. 8,50.

(Un giovane scrittore sardo che si cerca: due anni fa sono pubblicati un altro volume di novelle: *Il Disordine*. Tentativi di dominare in un avaro stile gergano il temperamento esuberante e sensuale. Il mondo che vi si descrive non è la salina Sardegna di G. Deledda ed epigoni).

G. A. BAKERSZ: *La città sconosciuta* - Milano Mondadori 1925 L. 9.

(Racconti le novelle del *Corriere* in edizione rivista con aggiunte).

D. BULFERRI: *Scrittori italiani* - Torino Pavia

(In luogo delle antologie scolastiche e dei manuali D. Bulferrì raccoglie in un'ottantina di volumi, uno per ogni autore, il meglio della letteratura italiana. Di ogni autore sono dati scritti tipici e talvolta anche scelti tra gli inediti, accompagnati da notizie storiche, analisi estetiche, bibliografia. Ogni volume è quindi non solo una antologia ma una monografia sull'autore trattato, e sta a sé. Sono usciti: *Abba, Quercia, De Sanctis, Il Vangelo minore*, Nivola. Ogni volume L. 5).

G. K. CHESTERTON: *L'innocenza di Padre Brown* Trad. da G. DAULI - Milano Modernissima 1924 L. 8.

G. K. CHESTERTON: *L'uomo che fu Giovedì* Trad. da D. PUTTOLLO - Torino Paravia 1924 L. 12.

(Dopo le prime presentazioni e traduzioni di Emilio Cecchi, Chesterton va diventando in Italia quasi popolare).

## Lettera d'occasione.

CARO PILADE,

E' tanta condizione fra di noi, anzi è un legame, che proprio del tuo silenzio in mi soddisfa. Questa lettera se in alcun modo lo immaginassi suscitatore di una tua risposta, non che parlarla con fatica, con certo che non mi riuscirebbe di pensarla affatto. Perché com'è la tua precisa persona, e di essa m'importa — peggio e più ancora; di me di fronte ad essa. Onde anche ne viene che tu far pubblicare queste righe non mi preoccupa. Tu ridotta a un'ultima volta, ma in ascolto, attenta, intelligente — il pubblico esclude la consuetudine moltiplice anonima; anzi, così anzi nemmeno nasce volendo alcuna di politica. Il discorso può svolgersi finto, urgente, paranoico, ma disinteressato, acurabile e col disinteresse chissà che non si giunga talora a ritrovare un filo di sincerità.

Dico qualcosa al pubblico; a tratti dalla massa Fazio, Caio, Scipione, mi dà che oltre il previsto non mi vada Professioni di fede, nobili adagi, macchiavellismo da stropazzo, colti nel conto spicciolo del lungo comune — ecco la moneta valente per i loro usi.

Ed è pacifico ormai che a nulla mecano le predicherie.

In altri tempi il rigo delle vanità menata ad alto rigo; senza tuttavia che nemmeno fra i santi certanovici il marito potesse essere momentaneamente assunto. Ma anzi, attraverso i tempi, il suo esempio ad alto non è pulso, se non a far rieppir convinti di come radicata e ricca di sacralità, in questa sua dolce terra, sia la vita del popolo d'Italia, che nella sua quotidiana placida transita inerte di ogni riforma che non sia marcatamente esteriore e cui non lo costringa il bastone o la fondazione di un danno materiale.

Disorso, questo, rispetto. Onde, nella sintonia del tempo, bilanci di sconfitte, atti d'umiltà e continui disincantati constatazioni potranno oggi esser anche di moda, come di moda per un pezzo sono stati umiliati e programmati. Tutto sta, non solo a svenemente indagare le cause di ciò, ma distinte che le si abbia, badare a che l'umore dei tempi, suadente al raccoglimento, non ne conduca poi a rinanze più apparenti che schiette, ad obblighi per disamore, stanchezza, sfiducia in noi stessi, negli altri, negli dei.

Quella di ritrovare legittimi ascendenti, di ricomporsi su questa scompaginata terra in albero genealogico sul quale proficacemente potersi innestare, è una romantica prova che, ciascuno a suo uopo, ma tutti s'è fatta. Pade, rammentati! La nostalgia di una tradizione di classica civiltà e la lungamente trascollata. Oggi — non so di acci quanto a me, suo libero da ogni rimpianto.

Ci si dovrebbe anzitutto intendere su quel che da una tradizione pretendiamo, quel che una tradizione può significare, e quello che è in effetto. Pade, rammentati che, terra ideale allucinata e conservatrice della Tradizione, era per noi la Francia. La continuità ininterrotta della sua letteratura, finché pari pari colta una storia civile, un tono di vita trasparente sempre, uguale acrobato e tramandato, e tale da permettere ad agevolare lo scambio delle idee, distinzione e chiarezza di quella società — di questa ammirazione ci penetrano, ma come ci disperano.

La tradizione che possiamo dire nostra è invece segreta, tanto segreta che a volersi rifugi di proposito a dei modelli, par davvero che sia fatica non che inutile, povertà così da far puntualmente cadere nell'esercizio retorico. La tradizione nostra è in un tono che mi piace dire di umanità nativa, tramandato sì che la comunità italiana difficilmente ci si può riconoscere, ma pur rampollante delle più profonde e pure scaturigini della nostra terra — tana che l'è dato scoprire attraverso o meglio sotto le differenze individuali, quando, accomodandoli appunto per la loro storica solidità, familiarmente raduni nel tuo spirito la rida ma schiera dei sommi italiani. Risparmiarmi di enumerarli.

Ma ecco vedi la solidità e il distacco come, fuori dall'imperverità, ti si cadde intanto, se una fede temperata d'ironia ti nimbi, in una maggiore virtuale ricchezza offerta dalla possibilità delle più varie interpretazioni. E non fraintendermi: mi riferisco a una parola d'altri in queste stesse colonne, raccogliamolo. Non predico, vedi pure, stradicomanti, l'ha ricevuto italiano, dico una stile, siamo che risorser più schietta dalle nostre labbra quanto meno ci saremo adoperati a farlo tale.

Libero così dagli obblighi che comporta l'eredità di un bene ordinato patrimonio tradizionale, con tutto tuttavia il senso di una cornice un po' tiepida incisa alla mia terra (più ancora che immediatamente alla mia gente), non distinguo più frontiere, ma soltanto una varietà di più fruttuose esperienze onde arricchire di quanto abbiamo pur riconosciuto quasi difetto. E dove leggi esperienze intendi tutte quelle che il moralista può assumere in un ideale Tralù de l'homme, e che con l'ultimo tessuto dell'opera del romanziere.

E chiudo un discorso troppo lungo per il mio fiato, troppo corto, manca anzi, se badi a che ho preteso di trattarti. Per scaricarmi d'ogni responsabilità tiferò in ballo l'umore dei tempi. Addio. Ti lascio, con, a grida di benedizione, queste parole del religioso Baudelaire: «Ei ainsi se forme une compagnie de fantômes déjà nombreux, qui nous hantent familièrement, et dont chaque membre vient nous vanter son repos actuel et nous verser ses persuasions».

QUESTE.

### Nel prossimo numero:

G. DEBENEDICTI: i romanzi di Radiguet.  
S. CARMELLA: inchiesta sulla cultura accademica  
... Il giornalismo in Italia.



## LA PITTURA FUTURISTA

Non bisogna credere che chi voglia spiegare l'origine e le qualità — non dico le opere — del movimento pittorico futurista italiano debba trasportarsi in un clima di intesa eccelsa e discorrere in versi o addirittura in parole in libertà anziché nella più banale e accettabile delle prose.

### Impressionismo e futurismo.

Abbastanza facilmente potremmo far derivare l'impressionismo dagli ultimi movimenti francesi dell'Ottocento definendolo, in un modo approssimativo, un misto di impressionismo e di cubismo; eppoi, a grado a grado fuoristrada nella sua trattazione, vedere in quali punti e l'uno e l'altro dei movimenti rammentati si allontanano da quello nuovo, lasciando il campo a tal moltitudine di nuove possibili ricerche da trovarsi sbalestrati, dal dominio della competenza pittorica, a un dilettante paese di calcoli e di giochi. Abbiamo visto l'impressionismo ispirarsi al bisogno di disaccidentare la maniera di riprodurre la luce, di distruggere la convenzionalità delle forme solite, e lavorando a questo scopo scemare gli oggetti e le figure cambiate di aspetto, esigenti anch'esse una tecnica nuova, sino a quando, in Monet, le più massicce costruzioni diventano una sorta di realtà mobile e molecolare dentro la luce. L'impressionismo, squassando con violenza giovanile l'arida oggettività delle regole fisse nelle quali l'imitativa ocula possibilità di emozione, diventava tuttavia da quella che era stata la pittura viva di tutti i tempi.

In ogni modo è certo che dopo la ventata dell'impressionismo, la mania delle ricerche nuove penetrò a fondo ogni artista, e come l'uno voleva la luminosità l'altro si avventurava incontro ad una forma più assoluta della solita e preponderante sugli altri elementi del quadro.

Ora è facile vedere che tanto l'impressionismo quanto il futurismo furono, in un certo senso, unitari, in quanto che pur lasciando all'artista il privilegio geniale di incutere sulla tela il canto delle sue sensazioni umane, non pretesero mai di abbattere tecniche pittoriche diverse, allo scopo di esprimere diversamente differenti sensazioni come accade nel periodo del Futurismo italiano in cui si immaginò addirittura, una pittura degli odori e dei rumori. Il futurismo italiano aggiungeva, agli elementi cubistici ed impressionistici che già conoscevano una specie bizzarra di simbolismo tendente a risolversi per mezzo di forme. Anzi, a questo proposito, dirò che se i maggiori esponenti della pittura futurista restavano più vicini ai modelli francesi, preoccupandosi dell'impatto coloristico e di altri simili fatti puramente plastici, per la ragione che avendo fatto le prime armi alle dipendenze dell'impressionismo avevano una piccola tradizione personale da conservare, alle giovani recite erano assegnati dei compiti che rasentavano addirittura il classico rompicapo. Ne scaturivano dei disegni cui si poteva sempre aggiungere e sempre si aggiungeva qualcosa nelle chiassose rinfioni dei caffè divenuti la palestra dei nuovi conati artistici e arricchiti dalla speciale tinta di importanza che si conviene alle stanze della sapienza, sia pure assunta in luoghi così straordinari da una banda di giovani in generale ritenuti per degli scapestrati.

### Esperienze di cultura.

Ora, a intendere veramente il futurismo e la ragione per la quale tante diverse personalità quante furono quelle che ne inaugurarono la scuola abbiano potuto finire, o nel cielo senza uscita di un qualsiasi arcadismo come nel caso di Carrà, o in un genere di pittura che chiameremo campagnolo, come nel caso di Soffici, riconoscendo la peculiare italianità di questo attributo, bisogna pensare a quella che era la situazione della media cultura italiana al principio del nostro secolo. La media cultura italiana era meno di una media cultura, non solo nel senso assoluto, ma anche in quello relativo della parola. Per via di un'ingenuità diffusa per tutto e che sembrava presiedere opportunamente le zone di libertà creative spalancate in altri terreni, intere generazioni che non osavano sfidare il paziente studio classico che parte dalle radici di ogni scolarista, vivevano aspettando una parola che desse loro l'idea di aver potuto penetrare, quasi di sotterfugio, in qualche vivo e avanzato problema di cultura.

Questa cultura aveva figura di mito e diventava l'ossessione, l'idea lissa della gente che vi aspirava perdendo a ogni più sospito l'occasione di formarsene una.

Il principio allora, sordamente, il gusto del difficile. A mano a mano che uno lasciava dietro di sé l'età in cui sarebbe stato appropriato lo studio della grammatica, precipitava a non sopportare nessuna allusione che non riguardasse almeno la sintassi. Il principio anche il tempo delle sottigliezze basate su senso comune che venivano ad accentrare su loro stesse l'importanza che avrebbe dovuto distribuirsi per tutte le altre, e qualcuno, partendo appunto da un'interpretazione speciosa della parola cultura, pretese di larsene una sulle riviste e sui giornali; una cultura, insomma, che trascurando il passato e fidando sullo spirito critico dei suoi bizzarri studiosi, intendeva derivare soltanto dalla vista, dall'osservazione degli uomini e dall'ascoltazione dei loro giudizi e d'ogni genere di loro espressione, a lume di pura sensibilità e di buon senso, e come a dire il mondo dello spirito veduto d'interno e all'improvviso con l'occhio del pittore.

### Soffici reduce da Parigi.

I più forti temperamenti di questo periodo studiarono indecissamente e disordinatamente affrontando ogni giorno un nuovo grande filosofo, un nuovo grande musicista o un nuovo grande

scrittore. Era come tuffare la mano nell'urna di cui si debbano estrarre i numeri di una lotteria: a meno di un caso eccezionale vien fuori un numero che non è il primo né il secondo della serie; così, questi uomini, avevano la sensazione di spendere bene la loro vita, e avendo evitato i noiosi primi passi, di trovarsi in mezzo all'oceano del grande sapere. Di lì a poco, quasi tutti i giovani, attraverso la *Voce* e i *Quaderni della Voce*, furono ammessi agli straordinari simposi dell'intelligenza che caratterizzavano i primi anni del '900, e i vecchi metodi dell'istruzione furono sostituiti da metodi diretti combinabili con la più modesta bibliografia. Bastava avere un po' d'amore al libro per accostarsi, con pochi soldi, alle più stravaganti anticipazioni, o non è facile, oggi, dare ad intendere quale sapore di razze novità potessero avere da noi, tanto per non esorbitare dal campo dell'arte letteraria, le prime pubblicazioni su Henry Rousseau, il pittore roganiero, con le sue lune e le sue fiore tropicali, stilizzate infantilmente, o quelle su Edgar Degas, il merlo di tali pubblicazioni fu riconosciuto in Soffici, reduce da Parigi, rispetto a quasi tutti di Parigi sino a parlare in Italia con l'aria riservata che al convengo, in tal li conosca e ne voglia diffondere il rispetto insieme alla conoscenza, per i grandi fenomeni del passato.

In quella libera Università che fu la *Voce*, l'impressionismo e i postimpressionisti ebbero l'onore della severità scolastica in mezzo alla quale furono annunciati, propagandosi frammesso a un silenzio attento di commossa meraviglia, e quando Marinetti lesse dal *Figaro* il manifesto del Futurismo, quelli della *Voce* lo accolsero con la diffidenza usata verso i clarinetti. La *Voce*, con la sua grossa carta grigia, i cataloghi esempi di preziosità tipografica spesso e volentieri atteggiamenti l'antico, i level leonardeschi, le nostalgie romantiche culturali di un Papini che cercavano lo sbocco drammatico e romantico nell'Unità, il gruppo dei musicisti, dei politici e dei filosofi, alla Baumanelli, all'Amendola, alla Calchi Novati, alla Vallati, che prendendo gran parte del movimento vociano, inteso come una massa quasi cronologicamente riconoscibile, avevano col prelatore una londa ombra della loro personalità filosofica anche su quella pittura che più delle altre forme di lavoro spirituale aveva un po' di sole campastro e di nuova libertà, aveva ridotto la nuova pittura all'applicazione, in un artista solo, di pochi principi accuratamente disseccati. Il solo artista di quel tempo — solo, dico, dal punto di vista ufficiale della *Voce* — era Soffici, sorta di segretario di un ipotetico gruppo di competenza che, pur non esistendo, gli avrebbe votato l'interim dei poteri. Soffici dunque, nella pace della sua campagna, nell'affettuoso ritrovamento di questa terra toscana che istilla nei figlioli una sintonia tra l'orma e cordiale, mentre a ricordo derivava da Cézanne un paesaggio che di fronte al vero diventava senza confronto più lontano di quanto non fossero i paesi del Maestro provenzale, talora appena accennati eppur magici di addebi e gonfi dal senso di una costruzione che rinfaccia da ogni angolo e da ogni punto, per le figure lontane piuttosto la maniera di Degas. Fiduciosamente e dignitosamente preparato alla stranezza, Soffici non sentiva la necessità di copiare le lunghe figure bagnanti cézanniane quando il suo buon senso poteva acquistarsi nella originale normalità di Degas, e si limitava a disegnare col colore, o meglio ad accennare con vaghe pennellate i limiti delle figure perché i suoi nudi spicciati potessero tendere all'ornata larghezza delle ballerine degassiane. Insomma, mentre Degas, Cézanne, Monet, Manet e quant'altri impressionisti si possono rammentare, erano degli artisti misti di sensibilità e di spirito. Soffici si annunciava come un sensuale e, da lontano, percepiva attraverso il ricordo proiezioni di quadri in cui resisteva soltanto l'immagine di alcune zone di colore, avendosi incontro a una etica della pittura pura. Uomo d'ordine e a fondo idealistico, Soffici, non avendo potuto ben riconoscere il complesso travaglio degli impressionisti, vuol esaltizzarne la parte assoluta, ossia la pittoresca purezza, intendendo questa parola nella duplice accezione materialistica e morale, cioè, in seguito, lo vedremo predicare la pittura pura con l'ardore del mistico e del medio. D'altra parte i futuristi, e soprattutto Umberto Boccioni, ricevano nelle loro teorie il soffio di ben altra libertà.

Non il gusto autologico del colore e quello di una deformazione accennata quanto bastava a immergere l'oggetto rappresentato in una sorta di nuova atmosfera in cui la pittura trovava tutta la propria originalità, ma mi desidero barbarico e quasi antichistico di esasperare a un tempo il volume e la luce, di esprimere la velocità di render plastico, confera stata possibile rendere letterarie, le più stravaganti percezioni dello spirito, e qui mescolando di persone e d'ambienti, e qui riproduzioni di stati d'animo attraverso forme astratte suggestivamente accozzate e combinate.

### Boccioni.

Se Ardengo Soffici era un pittore, smarrito nel gusto di un'orgia di matita o in quello di un po' di colore, costituzionalmente lontano da un prepotente bisogno di costruzione e di composizione, tanto che, venuto il periodo neoclassico, lo vedremo perdersi quasi infantilmente a ritrovare l'armatura geometrica di uno dei quadri meno composti di Guido Reni, Umberto Boccioni si annunciava come un costruttore.

Gli nel suo libro *Pittura e Scultura futuriste*, quando si prescinde dall'accaduto tono oratorio che ne pervale le pagine, dalle sintesi storiche troppo aride che talvolta, abbracciando il futuro

e l'ancora inesperto con una superba certezza proletrici rivelano la loro consistenza veramente lirica, si fa notare la quantità dei problemi di cui Boccioni tien conto, e insieme, tra tanta guerriera balizza, la sensibilità ad riconoscere i valori anche opposti alla sua condotta ideale: per rammentare i più recenti, il Ranzani, Tranquillo Cremona, Previti e l'ellizza da Volpelo ne ricordati da lui con ogni rispetto.

Naturalmente portato a lasciarsi le grandi ombre di David e di Ingres, Boccioni riprende il nome di Delacroix, non già con l'approssimazione di un purista, magari disposto, dopo aver egli negato i primi, a riprenderli in considerazione domani se alcuno gli farà notare in essi uno spazio quale che sia di buona pittura e ad accomunarli così, anche in piccola parte al secondo, ma con la elevazione di un vero latello spirituale. Il pensiero dominante di Boccioni è che la pittura debba costruire, epperò dichiara, e per sua voce la dichiarare ai compagni, che il Futurismo si allontana tanto dall'impressionismo quanto dal Cubismo, movimenti volti a una soffocante parzialità di ricerche che inibiscono la possibilità di giungere all'espressione di un vero dramma. E qui, se consideriamo che il Cubismo, coi i suoi eccessi di pure forme tendenti alla creazione di un'espressione non umana, ma umanamente percettibile, aveva assai prima del nostro De Chirico una pittura metafisica nel vero senso della parola, si può intendere come Boccioni, se fosse vissuto, avrebbe avversato quella letterizzazione che Giorgio De Chirico ha fatto della pittura metafisica, servendosi, a scopo di suggestione, di simboli e figure popolarmente patetici, e tenendosi, quanto alla pittura, in un atteggiamento da riflettore che, se gli permette di comporre qualche pezzo di pittura interessante, toglie però interesse a quella che dovrebbe essere la viva personalità dell'artista.

D'altra parte Boccioni, considerando la storia dell'arte come una serie di traiettorie, alla luce di ognuna delle quali, un ideale plastico covato per centinaia di anni, trova la sua spontanea, e facile, e irrefrenabile espressione, come sembra accadere in Michelangelo, questo genio in azione attente quel che a un cervello umano dovrebbe essere impossibile di concepire, non solamente si lancia contro la possibilità di un neoclassicismo volontario, ma osserva la ripetizione, ossia la morte dell'arte, in ogni opera che oggi non si ponga al principio di una di queste traiettorie.

### Accordo tra Soffici e futuristi.

L'accordo tra Soffici e i futuristi fu raggiunto per mezzo di un compromesso, dopo un atto assai vivace e una hastonatura rimasta famosa e di cui potremmo rendere ancora conto i camerieri delle Giubbe rosse.

Soffici si decise al gran passo, un poco per la naturale accoglievolezza del suo carattere non privo di un certo spirito goliardico, e perché, alla fin dei conti, di fronte alla deprecazione, incommensurabile ignoranza della gente, la combutta coi futuristi poteva assumere il valore di un bel gesto, un poco perché anche le teorie futuriste si ispiravano ad alcuni di quei principi al cui la *Voce* si proponeva l'insegnamento.

Soffici era, sin d'allora, il machiavellico ingenuo, il pragmatista a buon prezzo e il lavoreggiatore paterno e benevolo del colpo di stato. Quanto a Boccioni, non era certamente quelli tempi da sottigliezze. Il suo accordo con Gino Severini, pittore di raffinatezza decorativa, sia che dipingesse un lantamagorico paesaggio invernale o una sala da ballo, fittissima di minuscoli danzatori assembrati con l'effetto di una caleidoscopica carta da parati, o quello con Luigi Russolo, mediocre accoratore di masse senza significato, non erano certo profondamente ispirati, ma sarebbe far torto alla sua memoria credere che non fossero sinceri. Era un tempo in cui l'uno non aveva il tempo di vedere e di controllare quel che l'altro faceva, e tutto accadeva per il meglio, e le personalità si conservavano, sotto l'estero comunanza della battaglia, nel migliore dei modi.

Boccioni era un cerebrale in grande stile e Soffici un gustoso lantastico lorenzino; Soffici all'incirca, sul modo più accorto di stabilire un insegnamento artistico dimostrando che si dovrebbe principiare col far vedere come, sopra una tavoletta perfettamente bianca un segno qualsiasi di carbone costituisca il principio del lato artistico, e Boccioni pensava al ritorno del soggetto come all'ultima fonte della grande arte. Ora è bene osservare come il temperamento romantico di Boccioni che raggiungeva le sue più tipiche espressioni in quei quadri che si chiamano *gli addii* o dove per mezzo di linee lortemente inclinate e sliggenti o staccatamente perpendicolari il pittore vuol suggerire graficamente a volta a volta lo stato d'animo di coloro che vanno e di quelli che restano, è bene osservare, direi, come il temperamento romantico di Boccioni fusse con l'aver quell'influenza notevole su tutti i compagni.

Vediamo infatti che lo studio di una sorta di grande inerragorio mosso a grande velocità con la ricerca di violenti sbalzi luminosi in toni gialli e violi dovuti a Giacomo Balla, aspira più di quanto uno sembri al soggetto cercando di dare la forza astratta, formidabile, capace di commuovere lo spirito umano, con motivi ben altrimenti complessi che non sieno quelli di un puro godimento visivo. Lo stesso Soffici fu condotto a comporre dei grandi quadri come la *Danza dei pedrasti* e la *Stanza della città di Dante* che furono delle riuscite rassegne dei mezzi di espressione futuristi. Il futurismo ebbe dunque il suo punto di fuoco perfetto in una vera, ardente lantamata resa possibile da un momento di ottimismo, di schietta camerateria.

### Il fenomeno Carrà.

La lantamata non durò: dopo un breve periodo di prova venne l'ora dei conti e dei bilanci. Soffici si ricordò di venire dalla *Voce* e di essersi

avventurato nel futurismo come per una pattuglia; tornò quindi sui propri passi, non senza l'illusione di aver fatto un grosso bottino, e proclamò vero l'intuismo il proprio decando all'altra il titolo venne onorifico di marinettismo. Fu per tutti la crisi della serie, così per chi restò quanto per chi se ne venne via; crisi teoricamente benefica per Boccioni che rinviando solo o contornando di mediocrità elementi come furono quelli che alimentarono il futurismo ufficiale dopo la dissoluzione del gruppo vociano e lacerarono poté constatare di non aver tradito il proprio ideale, non già indirizzato ai reami della pittura pura, ma verso un'arte, sia pur lontanissima dalla sua massima espressione, nuovamente umana, narrativa e drammatica; praticamente benefica per Soffici che uscendo dalle pastoie di una composizione alla quale il suo temperamento non lo portava ritrovò a poco a poco nei tranquilli paesi e in quella larga figurazione di netto sapore campagnolo e toscano la via giusta per rivelarsi nelle sue definitive possibilità, men buone, invece, per Carrà, dato che a quest'ultimo, l'abbracciare il primitivismo e la cosiddetta pittura metafisica non servì a rivelarne veramente le qualità pittoriche ma piuttosto a farlo arenare in un marasma di teorie e di strani affioramenti sensuali.

Il caso di questo pittore merita qualche parola. Carrà, come futurista, era uno degli artisti più interessanti. Se il movimento rivoluzionario al quale partecipò poteva dar modo di spiegare un carattere, una sensibilità attraverso forme e colori non precisamente legati all'obbligo di rappresentare « qualcosa » egli riuscì più di altri a offrire l'impressione di una personalità geniale. Voglio dire il lantardo Carrà, e dico lantardo sottolineandogli un genere di serietà e di quadratezza, quasi di limitazione, che in un spirito toscano non sarebbe affatto sottintesa, il Carrà lantolino e cupo e nondimeno buonissimo figlio, trovava nella esatta calatura delle sue opere e nelle tonalità della sua tavolozza abbondanti di grigi e di grigi perla un'espressione e un rendimento così persuasivo da imporre la sensazione dello stile. Forse Carrà era, materialmente, il miglior pittore del gruppo: immune dallo spirito luttuoso letterario di Balla che cercava nel movimento la divinità del tempo moderno, dal romanticismo di Boccioni cui ho già fatto cenno e dal parigianismo mondano di Severini di cui si è vista la predilezione per i balli e per le ballerine, Carrà rivelava sé stesso attraverso forme e puri colori, attraverso un'astrazione insomma, che se riusciva a illuminare un carattere, doveva necessariamente contenere i germi di uno stile.

Ed ora osserviamo l'arenarsi di questo pure plastico.

Interratto il periodo della creazione futurista che costringeva Carrà e il suo temperamento esuberante a costruzioni litorose o a strepitose ricerche come quelle della pittura degli odori alla quale s'arrivava con ardenti scoppi di verdi, di rossi o di rosa accesi, un poco simile a Manet in queste manifestazioni di sensualità pittorica, il Carrà si ritrovò al fronte al problema di comporre, di costruire, di architettare un quadro, nelle stesse condizioni in cui, di fronte allo stesso problema, si sarebbe trovato un bambino.

Colorista e cubista, colorista per temperamento e cubista per abitudine, Carrà non avrebbe potuto abituarsi a soddisfare il proprio temperamento in un modo disordinato o impressionistico e così fu che dopo un lungo periodo d'ozio e di meditazione egli approdò al primitivismo dapprima — con la *Carrozzeria*, e in seguito a quella pittura metafisica che sembrava togliersi a prestito i manichini, i bisocci, le lavagne e le muse del guardavola mitologico di De Chirico non era in fondo che una naturalistica figliolanza della sua pittura primitivistica.

In sostanza il primitivismo di Carrà consisteva in una specie di gioiottismo risentito attraverso la pittura popolare delle osterie di campagna, o magari in un immaginismo sacro, divenuto drammatico e caricaturale a un tempo, per l'insipienza del contadino o dell'uomo religioso e riviste che gli aveva dato vita, oggi risentito dal nostro pittore sospeso tra una voglia di pace convenzionale e il rumore toro di mille teorie. Come i colori dell'iride fatti girare vorticosamente si ripresentano, in una superficie bianca, così il patetico teorico di Carrà, arrestato dalla sua patetica e grossolana nostalgia di rinnovamento, produce alla nuova giornata il lavoro tavolo biancolimpido, dove il bianco cerca la propria intensità e una grandiosità solida che lo appaia alla pittura su muro in una continua e graduale sovrapposizione di colore calcinoso, sino a quando in comparsa di un lantoccolo rosato o di un trombettina d'oro non intenda darsi completamente in una plastica gioia trascendentale.

Pittura, come si vede, che tende alla copia di un sogno, di un'immagine lerna e sospesa in un punto veramente indeterminato del passato, e quasi nel passato di una vita anteriore; ideale pittorico statico e dolcemente maniaco.

Al di là o al di qua, ci sarebbe il nulla, per dirla con un rigo lirico di Soffici e rimanere tra consueti.

In latti Carrà, diventa spesso, nel campo della critica d'arte, il più celestico dei recensori.

### Conclusione.

E' certo che sarebbe stato curioso assistere al tardo svolgimento di Umberto Boccioni strappato da un disgraziato incidente, e dico curioso, non alludendo alla possibilità che l'arte italiana trovasse, attraverso le ricerche futuriste di quel pittore, lo sbocco in una universalità impreveduta, possibilità, ammettiamo, cui nessuno, oggi, potrebbe più credere, ma per il piacere di assistere al ritorno a casa di questo simpatico e coraggioso campione di una ragionata e

## I NOSTRI MAESTRI

ingegnosa stranezza. All'epoca in cui il povero Boecio morì era giorno di pioggia battente nel mondo dell'arte. I prudenti erano tutti tornati, e, scuotendosi allegri, seguitavano a contemplare il temporale fuori dalle finestre, mentre nella stanza il fuoco incendiava giocondamente nel camino riflettendo sui visi bagliori rossi e saporosi come l'annuncio sicuro di una buona pittura.

E ora chi rinasce presto ci ha chi presta lavoro e con buoni frutti, come lo può dimostrare, nel caso di Soffici, l'armonioso quadro della *Pulsione del bambino*.

Ma s'intende che l'amore maggiore, l'aspettativa maggiore, era dedicata all'assente, al lode assente che non tornò e schiantò per via la sua giovinezza al cozzo di un ostacolo meschino come spesso è meschino il viso della fatalità. Boecio morì, isolato, e in tempo di guerra, per una caduta da cavallo.

Il Futurismo — si dice — sembra perduto nella notte dei tempi, e vi è sommerso da quella infinita teoria di pittori contemporanei che pur senza distinzioni di gusti, di scuole e di tendenze, vanno dal macchiaioli a Sartorio, da Ghiglia a Tito, da Spadini a Carena.

Questo è vero ma d'altronde il Futurismo, così lontano e così lincevato, è tuttavia ancor degno di amore, perché, specie a considerarlo in rapporto ai più recenti movimenti francesi e tedeschi, possiamo dire che grazie al suo largo soffio romantico e goliardico, esso ha egregiamente assolto il compito di riassumere e di chiudere il cerchio d'ogni nostra possibile stravaganza moderna, rimettendo durante gli artisti di fronte al problema di un'arte umana, poetica e narrativa, così com'è voluta dalla nostra più antica tradizione. Ora, se riflettiamo che la generazione dei primi del '900 intradotta alla pittura correva con certezza incontro al più mediocre illustrazionismo giacché i migliori macchiaioli erano ancora sconosciuti e l'Accademia, fornita di modelli, ma lontana da una viva tradizione di bellezza era quasi decaduta dalla possibilità di trasmettere un qualsiasi insegnamento, dobbiamo riconoscere al Futurismo un'influenza non proprio deleteria. Infatti l'idea della pittura pura, non espressa attraverso una piccola legittima opera come quella dei macchiaioli, ma inserita nel nostro tempo alla guisa di un dogma o di un verbo divino, creò una popolazione di artisti embolici, che non sarebbero giunti all'opera d'arte, ma intanto contribuivano a dare il senso di una possibile civiltà artistica: essi erano, né più né meno, un'oscura fermentazione.

RAFFAELLO FRANCHI.

PIERO GOBETTI - Editore

TORINO - Via XX Settembre, 60

Pubblicherà nel 1925

## Politica:

- F. NITTI: *La pace*.  
C. AVARNA DE GUALTIERI: *Il fascismo*.  
E. BARTELLINI: *La rivoluzione in atto*.  
A. CAVIATI: *Finanza plutocratica*.  
A. CAVALLE: *Mussolini e la Romagna*.  
D. DI CEAULA: *Dalle giornate rosse all'Avvenimento*.  
G. V. GALATI: *Politica e religione*.  
I. GIORDANI: *Rivoluzione cattolica*.  
D. GIULIOTTI: *I Reazionari italiani del Risorgimento*.  
L. MAGRINI: *Il Brasile*.  
A. PARINI: *La vita di Giacomo Matteotti*.  
N. PATAFANA: *Da Caporetto a Vittorio Veneto*.  
A. POGGI: *Socialismo e cultura*.  
G. RENZI: *Critica a noi*.  
C. RICCI: *Politica sanitaria*.  
B. RIGUZZI - R. PORCARI: *La cooperazione in Italia*.  
G. SALVEMINI: *Del patto di Londra alla pace di Roma*.  
C. SPILLANZON: *I Balcani*.

## Filosofia:

- S. CARABELLA: *La formazione del pensiero gioberiano*.  
G. ZADRI: *L'omeneide in Italia*.

## Letteratura:

- R. ARTURPO: *L'isola*.  
A. BALLIANO: *Vole di fortuna*.  
R. FRANCHI: *La maschera*.  
F. M. BONGIOANNI: *La ragazza di talento. - La famiglia in amore - Commedie*.  
E. MONTALE: *Ossi di seppia*.  
E. PERSICO: *La vita inquieta*.  
A. RICCIARDI: *Studi teatrali*.  
C. RIVA: *Passatimi*.  
C. SUCKERT: *Piaggio in inferno*.  
P. SOLARI: *La piaggia*.  
A. TILGHEN: *Goldoni*.  
G. VACCARELLA: *Poliziano*.

Essere uomo, introdurre l'uomo alla vita poetica: ecco una nobile e commossa disciplina letteraria in espiazione delle soverchie delicatezze e slumature di tutta una generazione d'artisti preziosi eruditissimi e lenucci. Quando George Duhamel e Charles Vildrac, con il cuore tremano d'amore e di sofferenza, s'accossero di non essere scabbi cinesi in una torre d'avorio, ma uomini vivi in seno ad un'umanità viva, e turbati su i loro riconoscimenti, offesero alla poesia le parole nude dure sole e schiette dei biondi e della speranza, parvo che un intenerimento, uno strugimento nuovo, aspro e pietoso, toccasse improvvisamente il loro canto, come dal mosto generoso si spremesse un vinetto arillo chiaro lamigliare, e confortatore.

Et j'ai la volonté candide des hosties... diceva l'uno, e l'altro faceva dono di sé al lettore, lantasticando pensoso di

Un homme dont la vie rayonne large et loir, Qui ne s'écarte de personne ni de rien.

Et respire à son dire dans toutes les maisons.

Quest'arte poetica presunse necessariamente due cose: aver assaporato tutta la tristezza umana con patetico entusiasmo, e possedere la virtù degli apostoli. Perché far sentire alle creature ignote avvilito, desolato, al nostro prossimo l'umano, che la vita più miserabile può essere colma di poesia e degna d'essere vissuta, è compito del poeta, in quanto creatore d'anime e di intuizioni spirituali: ma è allora altresì urgente essere uomini tali da non dover arrossire di fronte agli eroi dei propri libri.

Così sotto gli auspici di Walt Whitman, americano per cui la vita spirituale esiste empiricamente, e quindi maestro di vita e poeta, fiorivano in terra di Francia, nell'anno oramai remoto 1910, due volumetti di liriche: *Selon ma loi* e *Libre d'Amour*.

Dei quali non si poteva neppure dire che fossero deliziosi, tanto mordente e turbarie suonava in essi la voce del cuore e della coscienza, persuasiva realtà quotidiana e non oggetto di lusso. Ma pensate al valore che quest'aggettivo: *delizioso*, aveva, al principio del secolo, acquistato nello scetticismo dei critici e nella sensibilità estetizzante dei lettori. I romanzi di Anatole France erano *deliziosi*, i drammi di Maeterlinck *deliziosi*, i versi di Samain *deliziosi*, i viaggi di Loti *deliziosi*... tutto era *delizioso* oramai nella letteratura francese: ahimè! giustamente.

Mi è sfuggito un abito! ma lungi dalle mie intenzioni sia qualunque moto di irriverenza o di intesa rimproverazione, e sacri rimangono alla nostra gratitudine i compiuti maestri del romanzo della critica della poesia dell'evoluzione. Piuttosto io volevo denunciare un certo senso di sazietà che reggi candidamente a tutto un periodo di splendore letterario. Delizioso è appunto ciò che è perfetto, definitivo, senza scappatoie e senza ribellioni. E' qualcosa che ci lascia, ci blandisce, ci seduce e ci snerva. E' un'esperienza del mestiere consumata e astuta, ed una possibilità di dir bene qualunque cosa: è l'arte del giocoliere che rende ogni miracolo facile e diletto, ed annulla tutte le difficoltà dello spirito e dello stile. Quando uno scrittore sa tutto, comprende tutto, chiarifica tutto, risolve tutto con la stessa grazia maliziosa corretta impeccabile e *disobbediente*, quando uno scrittore dipinge, della musica, analizza i suoi personaggi, s'introdotta nella storia, si sbizzarrisce misticamente sull'orlo delle più astruse teogonie, agita i problemi scientifici, solletica il mistero, civetta col morale, discute predica motteggiava con la stessa disinvoltabilità, con la stessa sottigliezza di ricerche e di diletto, con la stessa felicità simulatrice, noi diciamo che egli è irresistibile e inarrivabile, noi diciamo che egli è delizioso: ma l'aria ci manca ed il respiro ci muore in gola. Perché sentiamo che dopo quella letteratura così raffinata e completa, non resta più nulla: perché sentiamo che una tradizione millenaria di cultura buon gusto e immaginazione si è venuta ad esaurire lì, e tutto il mondo è levigato smunzato ridotto a quelle mirabili forme e proporzioni, senz'altra possibilità di sfogo e di fantasia. Perché sentiamo essenzialmente che tutta la vita è stata addomesticata ad un prodigioso artificio, ed in quell'artificio conclusa e risolta.

Ironico e bonario, pessimista o scherzoso, Anatole France, che ha argutissimo conosciuto gli uomini attraverso i libri, e su l'esperienza d'immerevoli libri vecchi composti nuovi libri ed incantevoli, è di *arte per sempre* l'esempio più scoraggiante e fascinatore.

In siffatti casi sarebbe bene ricominciare il capo. Ma non è facile: per quanto non sia più difficile trovare chi, tutto rugginoso della sua fresca e silvestre sensibilità, tutto ingenuo sbigottito e dolorante, si lascia avanti improvviso con un gran gesto umano, e nato poeta, oltre la letteratura agli uomini tenda le braccia ed alle cose, per stringerselo al cuore e sentirle vive impensate rivelatrici in un verginale impeto di amore.

Ma come sanno far bene tutto ciò che fanno questi letterati francesi, ed anche tutto ciò che noi vorremmo fare noi al di qua dell'Alpi che abbiamo la baldanzosa abitudine di scoprire regolarmente la nostra più urgente originalità letteraria nelle opere invecchiate di dieci anni sul mercato di Parigi.

E che antico e crudele destino della letteratura francese è mai questo di raggiungere con sorprendente facilità la perfezione e dissolvere così in un occulto di spirituali vizii ogni periclitoso impulso di poesia: appoiato l'impulso poetico è troppo spesso irrimediabilmente fatale al politissimo e lurbesco mestiere di letterato!

E per quanto mal'arte temuta appressata sia l'ispirazione, per quanto grossa e tumultuosa la loggia del nuovo, e acuta la saporosa vivezza delle rose scoperte e sublimemente amate, non passa poi

gran che della stagione letteraria che tutto ciò si spiana chiarifica e sottiglia in mirabili gioielli di squisistissimo gusto e d'immortabile ironia.

Shakespeare non ha mai attecchito in terra di Francia: da Voltaire a Maeterlinck ed oltre, la più cara e caratteristica interpretazione *gauloise* (tutta fin'ora e sentimentale) del grande Will è forse quella di Paul Fort:

— *rites des fées, combats des hommes, feuil- lages, gongres d'idoles, et les oracles de Bot- tom. - Puck rit et rit!*

E la barbarie di Claudel è una cosa curiosa con quella barbezzia e tracotanza selvaggia rilata di sui greci (i classici, di guarda caso!) e la bizzarria d'un'immaginazione all'americana che dalle più comuni, e slacciate visioni ha il coraggio di trarre tutte le conseguenze (metaleor *grattacielo*) e quell'estetica deliquescenza cattolica che rasenta ad ogni piè sospinto, solletichio gradevole, la cavillosa ambiguità dell'eresia: dosatura così abile che tu non sai se più ammirarvi il dono di poesia o l'intelligenza simulatrice e arguta.

Orbene quel culto dell'uomo, che Vildrac e Duhamel inauguravano per proprio conto in tono minore ma con sì fraterna e sensitiva sincerità, si esalta tanto in un unanimità di più ampio e rumoroso respiro: l'umanilismo di Jules Romains, che sarebbe la religione dell'umanità in quanto gruppo lotta città, divinità transitoria e misteriosa, in cui gli esseri umani posti a contatto si fondono creando un organismo nuovo trasfigurato e sublime. La sociologia di Tard e Durkheim si volatilizza nel *Mannet de Désiration*, e via via, nascono ad ogni istante per rinascere fantasiose suggestioni della *Vie unanime*.

Il culto dell'uomo, dalla sua uida semplice e quasi arida asprezza e pietà, si elabora in una abilissima complicanza di misticismo ideologico (concetto di solidarietà, antidualismo, vaghezza interazionista) e d'intellettualismi quasi scientifici e d'immaginazione vivacità stilistica.

Così si complicano e si risolvono poi in una comoda elegante lucida e raffinatissima esperienza libreria tutte le possibilità poetiche e psicologiche della letteratura francese. Non vi è argomento o stato d'animo per quanto eccezionale lontano e diverso che un letterato francese non possa trattare con garbo e penetrazione e perizia mirabili: non vi è allusione spirituale che un letterato francese non possa convertire almeno in una lucage fioritura di rose, ed in una diletta sorpresa di stile di fantasia e di emozione.

E' una tradizione: ve ne di grandi di maestri e di superflui, ma tutti i letterati francesi sono più o meno così, tutti hanno nel sangue una secolare eredità di finezza di spirito di arguzia sensitiva e di scetticismo appassionato, tutti hanno tra mani un mezzo d'espressione, uno strumento letterario prodigioso di *sofistiche* di varietà e di nervosa efficacia: la lingua francese d'oggi, che, attraverso il lavoro incessante d'immense generazioni di scrittori, è divenuta qualcosa di fluido e incisivo ad un tempo, di raro fascino e famigliare come la capricciosa irrequietezza dell'attività creatrice stessa. Ora dialetticamente tagliente, ora abbandonata e sognante. Tesoro linguistico che dopo aver sofferto le violenze romantiche di un Victor Hugo e l'angelizzazione preziosa di un Mallarmé, è capace di dire tutto ciò che si vuole, di accendersi nei lussuosi simbolismi di Henry de Regnier, di unirsi in grigio e sommerso nei versetti di Vildrac, di sottigliare robusto trasparente profondo nella prosa di Gide: di reggere infine ad ogni nuova e grottesca combinazione di sonorità, ad ogni magnifico, burlesco o fantasista, ed a tutti gli arguti a tutte le imposture a tutti i dualismi: al cubismo di Apollinaire come al brio di Carco: sempre garbato *signé* chiacchierina deliziosa, irtenuto sull'orlo della decomposizione da una sua interior misura e saggezza che potranno dire istintivamente classica.

Ma l'intelligenza vigile e penetrante, l'intelligenza che analizza irresistibile ed insieme un modo d'intuizione cosciente ironica ed evocatrice, l'intelligenza critica e costruttiva, dissociazione d'idee e creazione di rapporti e sensazioni inaspettate, è pur sempre quella che tiene tutti i fili palesi ed invisibili della letteratura francese.

Nulla di veramente oscuro qui: neppure l'ombra di quel torbido brancolare a tentoni nei caotici abissi dello spirito che in Russia è religiosità cristiana, e ad Parigi, convertito in filosofia galanteria, si sbizzarrisce sulla psicanalisi del Prof. Freud nonché sulle piacevoli e peccate dottrine dei *refoulements* alla moda e della sessualità onnipotente e scherzosa. Poeti come Hebel, Ibsen o Yeats saranno qui sempre inafferrabilmente stranieri. André Gide ha attirato al sull'orizzonte poetico francese un po' tutte le costellazioni europee: ha invocato Nietzsche Browning Tagore e William Blake, ha divulgato le *Mariage de Clé et de l'Enfer* tempestoso conflitto di sacre e profane visioni in una mistica regione spirituale, ed ha giosato Baudelaire e Stendhal in opere di una sensibilità emozionante, stilanti esotismo inquietudine e mistero da ogni loro parola: ma quando poi si pone a parlare di Dostoevski non dobbiamo riconoscere che non si potrebbe essere più comprensivi ed illuminatori ed abili anatomisti di così una che appunto per questo la più ondeggante e turbante e ineffabile irrazionalità poetica del romanziere russo slunga anche una volta, o meglio si frantona nell'arguta incisività dell'autore di *Préface*, noi dobbiamo riconoscere che l'ansietà morale dell'immoralista Gide è tuttavia così vasto e pacato e tollerante ritmo da permettere ogni lusso dell'immaginazione e della coscienza, e che l'intelligenza e la sensibilità francesi sono pur sempre eccellenti e dilettevoli slogati spirituali.

Barres Maurras e Julien Benda si schieravano contro ogni *déracinement* e già temevano che l'intelligenza francese, minata da lolla romantica, stesse per essere definitivamente dislata dal bergsonismo, dalla religione dell'istinto puro e dell'indistinta intuizione creatrice. Non c'è di che. L'intelligenza francese è sempre al centro di tutte le opere d'arte francesi. La cultura, la perizia artistica l'attività raziocinante non fanno che arricchire continuamente la letteratura francese di tutte le derivazioni gli artifici le immagini parafraze ad un primitivo germe spirituale si possono logicamente trarre, ed imporporarla ad un tempo, in questa chiarificazione in questo prodigioso sfruttamento, d'infinita possibilità poetiche.

Quel culto dell'uomo di cui si parlava è ormai il culto della personalità umana, con le sue malatte alterazioni e stravaganze, e, auspici Marodi e Proust, aglissima loute, nelle ultime opere di un Drieu de la Rochelle di un Maurois e via dicendo, delle più sottili ed arbitrarie divagazioni. Così il gusto dell'avventura dell'ignoto del fantastico ha trovato in Valéry Larbaud in Pierre Mac Orlan in Morand in Giraudoux dei divulgatori ora preziosi ora lirichigiani ora monelllesi ma sempre confortevoli misurati, a tu per tu col lettore.

Così a ben vedere tutto è irresistibilmente chiaro nella letteratura francese. Anche Mallarmé, l'enigmatico ed irreale Mallarmé, che mal altro loco se non consciuosamente saltare in un luttuoso mistero una instancabile passione intellettuale? Sì, l'intelligenza francese incarna l'ispirazione poetica nel suo stesso aggrovigliato addensarsi, e ad ogni poesia dà fondo con una irredezza che rasenta a volte lo scetticismo a volte la perversità.

Per questo l'incontro di un Duhamel o di un Vildrac nella loro prima ingenuità lirica è infinitamente caro e raro, per questo sono rarissimi in Francia i poeti rozzi ciclopici liri e paurosi che comprino in un solo versetto oscuro e splendido più mondi che l'intelligenza umana non sappia poi enumerare.

FRANCESCO BERNARDELLI.

## LIBRI

- G. DE MATTEIS: *L'ultima amore di G. Leopardi* - Napoli Riccardi 1924 L. 6.  
L. FERRERI: *La chimia di Bernice - Le campagne senza Madonna - Drammi* - Prefazione di A. Tilgher - Milano Aulenta 1925 L. 5.  
A. HERNANDEZ CATÁ: *Il piacere di soffrire* - Milano Modernissima 1924 L. 8.  
(Tradiz. di G. De Mendic. Precede un saggio di M. Puccini sullo scrittore cubano).  
Piccola biblioteca filosofica di cultura - Milano Aulenta 1924.  
(Con onesti criteri di divulgazione. Diretta da V. Piccoli. Vi collaborano scrittori di varie scuole. Sono usciti: V. Piccoli: *Introduzione alla filosofia*. Z. ZANI: *Schopenhauer*. P. ROTA: *Spinoza*. S. TISSI: *James G. MAGGIORI: Hegel*. C. RANZOLI: *Boutroux*. Volumetti rilegati di 100 pagine L. 5).  
G. RENZI: *Realismo* - Milano Unita 1925 L. 15.  
(Le pagine più interessanti sono quelle in difesa dell'antiericismo e del positivismo).  
G. STURZENEGGER: *Colloqui con mio fratello* - Milano Treves 1925.  
(Anche il nostro amico Sturzenegger non si è sottratto alla moda ormai pericolosissima e sempre più in voga dello stile mistico-lirico, con velleità religiose, ed esasperazioni di misticismo. E questa moda nuoce al suo discorso inonato a serietà di motivi etici e di preoccupazioni locali e famigliari).  
M. STURZENEGGER: *Il problema della conoscenza* - Società Editrice Libreria Roma 1925 L. 16.  
M. UNTERSTERNER: *I frammenti dei tragici greci* Eschilo - Sofocle - Euripide. Tragici minori - Milano Cogliati 1925 L. 18,50.  
D. VALERI: *Poeti francesi del nostro tempo*. Jammes - Gide - Guérin - Fort - l'Alphile. - Piacenza Porta 1924 L. 5.  
G. ZONTA: *L'anima dell'ottocento* - Torino Paravia 1924 L. 10.

## G. B. PARAVIA &amp; C.

EDITORI - LIBRAI - TIPOGRAFICI

TORINO - MILANO  
FIRENZE - ROMA - NAPOLI - PALERMO

... Le pagine più adatte a far conoscere in modo diretto un autore, sono raccolte nei mitici volumetti della nuova collana.

## SCRITTORI ITALIANI

con notizie storiche ed analisi estetiche di

Domenico Buferrelli

Non le pagine più note al bene i passi più tipici e più rappresentativi tratti anche dagli scritti rari o inediti.

## GIUSEPPE CESARE ABBA

Letterato - soldato - uomo, appare stupefacentemente e vivacemente ritratta la sua intera personalità. Una lettera inedita ed un lungo squarcio dell'Arrigo qua e là ritoccato dall'autore, e solo ora pubblicato accrescono pregio al volume.

PIERO GOBETTI Direttore responsabile.  
Soc. An. Tip. Ed. "L'ALPINA" - Cuneo



# IL BARRETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE

Settimanale  
Editore PIERO GOBETTI  
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 25  
Un numero L. 0,50

QUINQUAGINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostanziale L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Pregliamo vivamente tutti quelli che riceveranno questo numero di mandarci subito l'importo dell'abbonamento o di respingerlo

Anno II - N. 3 - 16 Febbraio 1925

NOVITÀ:

M. VINCIGUERRA

Un quarto di secolo  
(1900-1925)

Si spedisce franco di porto e chi manda vigilia di L. 6 all'editore Gobetti - Torino

SOMMARIO: U. MORRA in LAVORANDO: Tagore (o dell'Occidente). - U. HERNANI: Il vanto e la Toscana. - Pensieri di Bandiriale vicino a morire. - DUEVE: Lettera di provincia. G. D'ARNO: Vite e morte dei romanzi di Radiguet. - G. LAZZARI: Noli me intromettere. - G. LAZZARI: I volti del mirlo. - R. FRANCHI: Epiloghi.

## Tagore (o dell'Occidente)

Quelli che vogliono parlare oggi del poeta indiano, bisogna che siano sicuri di un interno calore e di una volontà spogliata di pregiudizi. E' infatti facile intenderlo come un maestro o come un sileta, cioè rhino in una specie di talismano, oggetto di adorazione o di venerazione secondo le personali tendenze del passante. L'inutile offerta di iureno, l'istadica imitazione stanno per questo sullo stesso piano della heffa idiota o della sacrastria sbrigliata.

Non si si può nemmeno contrariare di dire che è un poeta che non s'interessa; oppure che il mondo, l'immaginazione, il mito indiano sono cose vaghe e penitenti che non ci riusciamo a fissare e non consentono la nostra critica. I confini di spazio (o di tempo) son di erio misura d'una difficoltà empirica, com'è difficile in sé qualsiasi comprensione portira, che quanto più è immediata, tanto più - vuol dire - è incompiuta e fallace. Ma l'ufficio della poesia è di sopprimere le distanze. In quanto gli spiriti sanno avvicinarsi c'è la possibilità dell'espressioni; soffre a superiar gli ostacoli e strinzi una memoria fantastica che è larolà propriamente lirica. Non è raro anzi che l'esagerazione di tale fantasia rrei m'infantina un abbaglio, una luce falsa: dove parà poetico quello che essa può grattare da sé lontano: l'irrazionale, l'irrazionale, il remoto.

Rabindranath Tagore si tien pare da queste laee. E' opportuno ricordare in che modo c'è presentato all'Europa, e che significato gli s'è attribuito fin da allora. Oggi si parla un altro linguaggio, ci si sente tirati verso altri scopi; ma avviene che, per ingratitudine, invece di ligare col nostro spirito di prima e di purificare con le confessioni di dolori e pentimenti, si bastonano, come fanno i bambini, le seggiole in cui abbiamo intrappolato: si offendono cioè gli estranei con cui s'era avuto commercio di simpatie.

Il premio Nobel, in quegli anni, era a molti come un'attesa rivelazione; come un severo e sereno giudizio che sceglieva dalla caotica produzione mondiale e indicava una opera sola, il compendio quasi, il succo del miglior lavoro, alimentato dalla pazienza, dalla saggezza di tanti popoli, diversi ed uguali. Si era, in ritardo con le date, in pieno secolo diecimono, convinti ammiratori della fatica e recitanti in un successo da ottenersi a gradi e per esami, e poi indiscutibile, come una dignità che potesse più alto dell'altro, non su favori personali o popolari. Sebbene stanchi, si era tuttavia discepoli dei suoi lavoratori naturalisti e della pedisepia, mima eppure lervorosa eritica storica. Il poeta, non si ereleva che dovesse scomparire perché sarebbe stato la pessimali ritorno che il progresso dovesse eridere, nel mondo, la sua voce. Ma lo si immaginava come una persona utile, preoccupata, servizievole co' suoi simili, risonante i loro affetti e le loro gesta, schidente a loro miraggi legittimi e comuni: non solitario insomma un civile. Il riconoscimento manin era perciò come un potenziamento de' suoi versi.

Quando il laseio della luce scandinava fu rivolto ad oriente e mise a fuoco questo poeta indiano, non si pensò, per intenderlo, d'inquadrarlo co' suoi compaesani. Sarebbe stata un'ingrata impresa, e nessuno ne sa-

rebbe avuto a capo con gusto. Tagore fu laureato per tutto il mondo senza dichiarazioni e senza commenti, e piarque. Gli stava bene l'aggrato col quale si fece noto; la gente che lo applaudiva era la sua compagna privilegiata. Aveva scelto, nel suo tempo di Cambridge, più che un insegnamento, un'atmosfera perrisa, assoluta, che conteneva anche i valori e i motivi critici dentro confini d'elurato consenso e di rispetto e li appoggiava a termini e rettilinei principi o strinati in ogni guisa; poiché proprio in quell'ostentazione le romanzate virtù morali trovavano il segreto di obbligar gli animi e per essa vi facevano nascer la rimpunzion, quasi che fossero mirglio attuabili da chi se le ripotesse a ogni passo e se ne facesse una specie di paragnia verbale. La forza che s'infondeva una sorità chiusa e vigile, un grande impero libero che bisognava affermare in tutti i singoli una condotta praticamente austera quasi per legge d'ironomia, perché fossero mobili e rispondibili strumenti, nella sua politica mondiale; quel segno dei tempi vittoriosi che noi troppo distanti e disattenti, s'è rreato di ripetere solo ne' suoi toni derlamatori e r'è parato: emono d'avvicinare alle nostre bravure di oratori lontani intinti di latinità, Tagore lo portava, non un suo loco e un suo modo soave, come una benevola novità e un mite illanguimento nella sua rivoltà tanto rigliosa eppur statica o quasi ornamentale. L'occidente trapiantato in India finitò una lirica tutta suoni dolci e piani, in cui gli ideali e le moralità poetiche onde gli esercizi europei e sopra tutto quelli inglesi erano gravi riapparvero svestiti, senza il sostegno, delle favole né la connessione con quella storia che n'era poi la legittima ispiratrice; doppiamente lirici, se si vuole, o meglio, ridotti a un'ingenuità puerile. Tale immissione produsse un effetto come di grazia; parve un miracolo d'arte che la povertà facesse palesi quelle inesecute precise intenzioni, che s'erano da prima apprese con una lunga pratica e per via d'immaginazioni complesse e pesanti o, chi era immune, antisse come un precedente insormontabile, ma faticoso da dimostrare.

Si capisce che l'attenzione non si volgeva a Tagore come individuo, ma al barlo indiano; alla consunzione che si levava da una estrema riva, già fiorente di saggezza, e tanto antica che la sua persistenza poteva fuo insospettire la nostra avida modernità. Le tesi allora impenitenti, e i successi della rapidità, non erano nulla se gli animi non si adattavano, non si appiavano, né l'istinto del possesso e dell'egemonia sapeva più tardi scattare contro i barbari che restassero ottusi davanti alle prove esemplari della nostra volontà benefica. Era cominciato a sparire il rispetto per la storia; per esser sieri della nostra bontà, si voleva che si raccogliesse il più gran numero di consensi: che le differenze personali, le suscettibili rinozie, le particolari convinzioni e i pensieri originali si perdessero tutti in un into di solidificazione. L'età che isolava Nietzsche e adorava Wagner magari come libertista si assopì lentamente nel paesaggio delle sue glorie quando nel suo lusinghiero ritmo attenuato, dove, finalmente, come ruscelli dal mormorio appena distinti confluivano i monti.

Ora, segnare le distanze e intirali sommarariamente i punti d'approccio, ri i potremmo provare ad apprezzare Tagore come una persona di conoscenza, molte volte frequentata. Non c'è dunque davanti a noi l'uomo religioso, pautista a tratti, a tratti mistico, che atirne nella polvere la chiamata del Re o l'insopinato cenno fra la tempesta notturna: non il maestro d'amore che crede d'indicare un trmior assai più intimo d'ogni custodia naturale e riondare i sensi nel prosperità la stanzierza prima dell'esperienza e del ginoro amaro. Il male è che la raccolta de' suoi esercizi spirituali, così ravviali, giuridighi e bene equipaggiati, non riesci mai a darci il rilievo d'una persona spirata.

E' evidente, in quelle specie di ratur floreali che egli compone, assidue ed rquanti, il ginoro, quasi l'arbitrio della volontà a strappo della persuasione profonda e del motivo portico. La provvista dei buoni propositi, il progetto dell'edificare e dell'evrare gli spiriti, possono servir certo d'armatura ai porti, ma quando sian quasi una scusa della fantasia roriva, il pulore di cui l'esito si riveler. Qui luvrr sono beoi importali, e poi quali non si paga dazio; son essi che muovono lo scrittore, che di fatti non scrive, ma parla e rivela, come chi asprita un successo da ogni suo aforismo. C'è intorno a lui, non dirmo la folla, ma la scuola; una stritira d'adrtipi, che devono arquistar insieme sapienza e bellezza, secondo i dritami dei fedeli ottimisti che han castigato ad uso delle senole serali la sensuale ricchezza di Ruskin.

Ci si potrebbe lamentare di molte altre cose, nel leggere questi canti che non sono né elementari né raffinati, né evidenti né suggestivi. Si è quasi sempre sul confine di una poesia, o di due poesie diverse, senza che il poeta sappia decidere, senza che nemmeno riesca ambiguo o problematico. Al punto saliente, alla dimostrazione ci si avvia subito; anche la sua logira è una lacoltà ammagliata. Se la poesia è spesso, per questi sonmi istruttori del genere umano, una esuberante prova di verità cosciente e non sfonamento di porte spalancate, almeno la cultura il gusto delle variazioni musicali, un parossismo d'iterazioni che, se non altro, sono il segno d'una potenza selvaggia. Ma per Tagore tutto è lirisio e mellilluo, tutto è semplice e innocente e il mondo non ha dimensione fuor di quella della sua lole raziocinante.

Avviene allora che ci si stacchi quasi con rancore da quest'India scialba, da questi infiniti amanti o viandanti (son tutti ingiuli) che si consumano e spariscono con quattro parole delle più vane. Soltanto tratteggiano certe qualità native, riondi d'altra poesia che qui si riansanguano a contatto di un animo tanto più tenne e in fondo gioioso, abilità vecchie e forse sprezzate che rionpono il bisbiglio incoloro e il sordo passaggio come un malfesso scoreio impressionistico. C'è un famoso canto dei fanciulli che si rimboscono su la riva dei monti infiniti; non serve rammentare quel che ad essi cantino le onle cariche di morte; ma piuttosto questo:

... la maren sale in un riso e il pallido splendore della spiaggia sorride.

Altrove la luce - che, si capisce, riempie il mondo, è l'eco degli occhi e dolcezza del

cuore - la luce: « danza nel centro della mia vita » ( e il seguito: « Mio più amato, il mio amore risuona sotto il colpo della luce. I virli s'aprono, il vento galoppa; un riso ha corso la terra »). Altrove anche meno - su spesso le donne che parlano, una doler umiltà le elinde e le aiuta: « Ero sola accanto alla sorgente dove l'allirio rhina un'ombra obliqua », « Il cielo sorse nel suono del gong dentro il tempio », « Il mondo è per te come il canto d'una vecchia che fili al mulino: dimmi s'ormai più di vaghe immagini ». « L'ombra della pioggia immemore è su la sabbia e le nubi stanno basse su le linee azzurre degli alberi, come i tuoi pesanti capelli su le tue soptacriglia ». E, semplice, appena srgnato, tutto il canto XVIII del « Gitanjali ».

Forse i lirici ingenui si lermano più volentieri su certi improvvisi scoppi, fortemente lirici, che il più delle volte sono frammenti e rappezzi d'una fantasia srolare (per es. nel canto LIII di « Gitanjali »: « Per me più splendida è la tua spada con la sua curva di folgore simile allo spiegamento d'ali del divino urlo di Vishu in tranquillo equilibrio sul lussuoso infamarsi del sol potranza; dove c'è pare il disordine di due immagini che s'arcavallano. Per sentire poi quanto questo modo è poco vivace, si metta a confronto con un'immagine fatta d'altri ingredienti per noi più usuali: « O sole del tuo ancor mi bari la vita dei pensieri e s'imbui nella valle della mia vita dove biondeggiava la messe ». Il passo è breve, e in questa si s'incide nel romico pietoso. Si rammenti anche che non è, per Tagore, « del poeta il fin la meraviglia ». Si consigliano quei lettori di rifarsi ai testi indiani antientici. Si consigliano poi le gentili anime amanti, tenne d'una qualunque Bédier e delle sue riuscite psicologie, a adattarsi, se vogliono fare quel viaggio, a un clima orientale alquanto più bollente e sconcertante.

« Oggi aurore, se io me l'immagino, l'amata amica dal volto di luna, lieta della prima giovinezza, con le sole manuelle ed il corpo spassante per le fresse d'amore, ecco che sento d'un tratto gelarmi ancora le membra ».

Oggi ancora io la ricordo, direttrice della danza d'amore, col volto splendente come luna piena, col gracile corpo squassato dal piacere, oppresso dal peso delle manuelle e delle grandi natiche, ornato dalla grande chioma ondeggiante ».

E' il canto del ladro d'amore, è il poeta Bilhana che gode la figlia del Re e sa che, premis della volontà, gli tocca la condanna di morte. Più che ai tanti Verdmis e Tagliabeta il nostro animo si volge dunque al Senatore De Lorenzo e più che all'indiano onorato al illustre al povero galotto che morì infamato or son quasi mill'anni.

UMBERTO MORRA DI LAVRIANO.

Uscirà in marzo un numero del *Barrett* dedicato alla letteratura francese dell'ultimo ventennio col seguente sommario:

E. CECIL: *Gide*; A. GARGIULO: *Valery*; G. DE BENEDETTI: *Proust*; G. RAIMONDI: *Toulet*; A. CAJUMI: *Trillicy*; L. FERRERO: *Il reo*; M. ASCOLI: *Surrealismo*; S. CARAMELLA: *Il bergomismo*; E. MONTALE: *V. Larbaud*; A. GRAMSCI: *P. Morand*; U. MORRA: *Giroudoux*; L. EMERY: *Alain*; G. LAZZARI: *Il movimento di Europa*; G. RAIMONDI: *Le riviste*.

Seguiranno numeri speciali dedicati alle altre letterature nell'ultimo ventennio.



totto, che quel moto, quel parolo costituiscono proprio la tipica rivelazione della loro anima fonda. Talvolta sembrerebbe perfino che, tra Radiguet ed i suoi personaggi sia corsa un'intesa segreta: Radiguet larà il falso mondo quand'essi vivono più intensamente e, in compenso, egli si lascerà sorprendere nelle loro ore più altissime e gratesche e si lascerà portare alla ribalta con l'aria stupita, con il dolce ed asservito sorriso che hanno i giovani dei circoli equestri quando esecutano certe loro sensazionali piroette. Le maturazioni lente che, nella vita, si vogliono dar peso ad un gesto, facendolo che in esso gesto confluisce e risolve e si riassume tutta una storia di attese chimesse e segrete, di molti disperi ed inutili, di slanci vani e rientrati — sono qui interrotte arbitrariamente, in un punto qualunque, e presentate in una prospettiva che ne sfalsa il valore. I punti morti sono proprio quelli dove più piovano i colpi, e sui luoghi di minor resistenza vengono poggiate le pietre angolari.

Nel trattare la propria anima interiore, Aniel si era fissata una divisa che potrebbe valere come consiglio per chiunque voglia trattare, con la divinità, la propria realtà interiore, proprio col altrui: « Si tu aises dans la feuille, ne l'approche pas vite pour l'apprivoiser ». Questa non sarà mai la divisa di Radiguet. A quell'uccello, egli vorrà subito insegnare qualche canzoncina di grande scienza. E lo nasconderà negli angoli di casa, perché ne esce, al momento opportuno, per chiozzare una piccola frase che serva al suo padrone. Per esempio c'è, nel *Diabolo au corps*, un punto in cui l'autore par che dia, in pieno abbandono, un largo ed affettuoso esito alle memorie infantili: si pensa ad un arcipelago in lora che emerge sul mare tranquillo, nelle rapide e musicali nebbie del mattino. Il ragazzo progetta di andare a rifugiarsi con la sua amante in un paese dove si coltivano le rose. Di là vuole partire ogni giorno, nella bella stagione, un treno carico di cose di rose: « *L'autre, tout non confiant, refusait parler de ces mystérieux trains de roses qui passent à une heure où les enfants dorment* ». In guardia: questo apparente abbandono, questo rapido ascoltare ingenui ricordi, non era se non un pretesto perché il ragazzo potesse introdursi a riflettere sulla natura effimera del suo amore, fragile e passeggero quanto la stagione delle rose.

In diletto di un peso inteso e specifico delle cose osservate, di un loro mormure interiore, che solleverebbe la notazione al valore di una testimonianza, Radiguet si prodiga a labbricare delle scorrevoli e ingegnose macchinelle logiche da cui quelle notazioni escano dimostrate a lei di ragione. E, nel momento in cui leggiamo, ci sembra di dover dire di sì a Radiguet, perché logicamente non gli possiamo dir di no; ma, alla fine, sentiamo che egli non ci ha persuasi. E volgendoci per riassumere tutti i consensi che, alla spicciolata, ci erano stati estorti, dobbiamo constatare che un'adesione completa e cordiale alla "tecnica" ed ai personaggi, proprio ci riesce impossibile di darla. Il candido lettore di poi, anzi, che di ogni cosa si era veduto produrre la ragione sufficiente nel più logico dei mondi, adesso si inalbera e vuole anche la ragione necessaria, e si domanda se di ragioni come quelle adottate da Radiguet non se ne potrebbero, per avventura, trovare quante si vogliono, altrettanto probanti la apparenza e altrettanto insoddisfacenti in sostanza. E l'averci detto, in capo a costosi romanzi, quasi a modo di epigrafe, che tutto quanto incomprende è cosa vera e naturale, ci pare ormai, da parte dell'autore, una piccola superchieria, quando non sia, senz'altro, una sortita, quanto inutile, precauzione.

Inutile precauzione, davvero! Perché poi la realtà irrompe sul serio in questi racconti, e li dissolve, e spegne i lucidi della ribalta a cui si erano affacciati lati e figure, e cancella le figure e smembrate i lati. *Le Diable au corps* termina con la morte di Marthe, l'anante; ella si spegne dando alla luce il figlio adultero del protagonista e togliendo ogni possibilità di controllare l'avventura: tanto è vero che questo figlio sarà riconosciuto legittimo dall'ignorante marito di Marthe. E il rigido triangolo coniugale che, per tutto il *Bul di Bul* di Comte d'Orgel aveva resistito ad ogni forza che tentasse di deformarlo e di accostare due qualunque dei suoi vertici, si spezza se, per un momento, Aime d'Orgel, il marito, si dimentica di essere soltanto un perfetto nonno di mondo e, sgarrando dalla sua rigorosa linea di vita, connette, come qualunque altro uomo, una solennissima gaffe.

Scioglimenti di questo genere potrebbero paragonarsi alla mezza con cui un Giraudoux pone termine alla sua *Symphonie et le Pacifique*. Tutti ricordano come l'eroina di quel romanzo, dopo di averci parati seco a soggiornare in una fatisca e sperduta isola del Pacifico, dove pareva che le cose avessero smarrito le loro distanze e rapporti normali, per mettersi a baciarlo tutto, l'una con l'altra, in rime ed asonanze manufatte ed impensate — riproposta in terra di Francia e incontinua, prima di ogni altra persona, il controllo dei pesi e misure, come a significare che tutti i giochi fanno il loro termine e che può farlo è quel gioco che si sta per durare più a lungo. In questo caso, invece, si parla di Giraudoux in persona, che ci assicura, che sceglieva l'incanto e prometteva il suo: «*jeu éternité rimes*». Nei romanzi di cui discorriamo, invece, la realtà entra come da una valvola che, dopo di aver troppo resistito, infine cede: e questo ingresso rappresenta uno spontaneo riordinarsi delle cose nelle loro gerarchie ordinarie, un restituirsi che esse lasciano a valori più abituali ed umani.

Non bisogna dimenticare che Radiguet appartiene ad un gruppo di artisti che operano in consapevolezza solidaristica e che, verosimilmente, riconoscono come teorico della scuola Jean Cocteau. Il quale scrivendo a proposito della propria arte che *« chaque pas trouve la chute »*, a proposito dell'arte di Picasso, che *« le dessinateur fera oeuvre vivante... sentant sa ligne en danger de mort d'un bout à l'autre du parcours... »* — fissava probabilmente uno dei canoni della scuola, Cocteau scartò irrimediabilmente da tutte le scuole a sorpresa che Radiguet veglia presentandoci. E tutte le osservazioni che siamo venuti finora raccogliendo intorno a Radiguet, ci ispirano, a Cocteau. E le lacune che possiamo immaginare quando pensiamo a Radiguet, si colmano tenendo presente l'opera e la figura, gli atteggiamenti polemici di Cocteau. Tutto vale, dunque, rimandare decisamente a Cocteau il nostro discorso.

GIACOMO D'FRENEDOTTI,

I romanzi di Radiguet, chi li stringa dappresso si lasci irette le molte nudizie con cui l'autore tenta sviare la nostra attenzione, rivelando una loro natura singolarmente affine a quella dei sogni. Del sogno hanno sopra tutto la rapidità febbrile e stupefatta, volubile e densa. Ci guidano per i corridoi di un labirinto, spaccandoci delle porte più comode e ragionevoli delle strade; ci trattergono sotto padiglioni di un'architetture azzardosa e precaria, dove i materiali più diversi gravitano in equilibri quasi mai instabili, e ci assicurano che, nell'alzare quelle architetture, nessuna delle buone regole della statica fu dimenticata. Tu ti credevi di esserti attardato a seguire una lunga durata: ed erano visioni di un istante. Ti credevi di aver trattenuto a tu per te con figure grandi al vero: e invece tutta l'affresco che ti stava davanti poteva accogliersi sulla soletta di una miniatra. Le immagini che, in un attimo, tra la palpata calda e l'occhio angusto nel sonno, l'urto pesante con la mano larvata e precisa con cui l'istinto depone le sue larve nelle rughe di una foglia — domani, a ricardarle, saran divenute una complicità cineografica di paesaggi e di figure. Figure che si affacciavano con l'aria di non aver un impegno al mondo, di essere vacanti (a ogni obbligo: e poi venivano ad infilarci sbadatamente, una dopo l'altra, i casi più spaziali, presentandoci come avvenimenti del tutto incanalati e logici e fatali.

Le *Diabole au corps* è la storia di un ragazzo che inaugura con un adulterio la propria carriera amorosa. Per quell'ragione questo ragazzo sia venuto a raccontarci la sua storia, non riusciamo mai a capirlo; così come non sapremo mai perché le figure dei nostri sogni si siano illusoriamente portate dal loro primo reinol e siano venute ad organizzare folli e ciechi e dimenticati frammenti della nostra vita in favole di una coerenza spiccia quanto chibbia. Ma il ragazzo del *Diabole au corps*, ecco che ce lo troviamo davanti; e, prima che egli abbiamo potuto chiedergli i suoi particolari, egli è già entrato in argomento. Parla, naturalmente, in prima persona e così riesce a non dirci mai il proprio nome. Di fatto, egli non deve avere un nome; o, almeno, non si riesce ad immaginarne alcuna che abbia il potere di far sì che egli si volga e s'interessi comunque a noi. Forse non ha nemmeno dei precisi comorati. Di lui conosciamo solo dei particolari ambigui che possono significare molte cose, come possono anche non significare alcuna: per esempio, che egli frequenta i *Bors* americani, che ha ottenuto dal padre di poter prendere dei *cocktails* anzi che delle granatine, che non dice mai del *calcamorbi*, che millanta un'esperienza che non possiede, che incute (sebbene ciò non sia mai detto in modo esplicito) quasi della soggezione a suo padre.

tanto che può, senza incorrere in alcun rimprovero, trascurare i propri studi e passare le sue notti fuori di casa. Ma anche le figure dei nostri sogni pareva, lì per lì, che avessero dei volti, magari dei volti famigliari, o il nostro volto medesimo; senonché, a ripensarli durante la veglia, quei tratti così precisi e segnati sogliono accendersi labili ed irrevocabili. Innocente e maffioso, il ragazzo attraversa la propria avventura: né si arriva a stabilire se sia il ragazzo che si labbrica quella vicenda, ovvero la vicenda che si labbrica quel protagonista: e quale dei due, ragazzo o vicenda, risulti più gratuito ed irresponsabile. Certo è che, nel più dei momenti, le cose ed i fatti di questo romanzo, pur restando riconoscibili, perdono il loro significato abituale: e così nel ri trovarli di fronte a un addorrito consumato coi trasognamenti ostinati, ricolti e latatisti che sogliono accompagnare, negli altri ragazzi, la dura età degli amori solitari. Di fronte al protagonista non si leva, secondo parrebbe più naturale, una donna già matura che, prima di rassegnarsi a dare il suo addio all'amore, voglia provare come il cinabro ardente e artificiale dei suoi labbrì stinga sui freschi labbrì di un Inneluol, Marthe. È semplicemente una signorina per bene, un poco più malgrado le sue piccole complicità sentimentali, che non poi quella di tutte le signorine per bene — e disposta a lasciarsi goggiare, con una devozione senza limiti, da chi la sappia amare ed intimidire. Da fidanzata era divenuta pericolosamente amica del ragazzo: appena sposata, ne diviene l'amante. Il marito non dà nulla perché è alla guerra; e non mette scrupoli perché è così bentamente cieco che sembra nato apposta per essere tradito. Del resto, noi o sorupoli di questa natura non esistono, nemmeno come astratte possibilità, nell'animo di Marthe. Marthe è destinata a diventare l'amante del ragazzo per una sorta di dolce e distratta fatalità: ella la incontra quindi meno sarebbe opportuno, e lo ama quando meno sarebbe lecito. Si direbbe che ella prende marito solo per poter avere un amante e per poter insegnare all'inesperito amante i segreti d'amore che egli ancora non conosce. E tutto l'adulterio si atteggiava come la vergine scoperta e celebrazione dell'amore, compiuta in uno « stato di natura », anteriore alla coscienza del peccato. Ma anche questa innocenza o naturalità è quella dei sogni: dove le cose più enormi prendono una loro esistenza prepotente e visibile, senza che sia concesso di vagliarle e giudicarle.

*Le Bal du Comte d'Orgel* è uno di quei tentativi e cinematografici insegnamenti ai quali assistiamo e partecipiamo spesso nel sogno. Gli investigatori si affaticano a tutta possa senza che riescano mai ad aggiungersi a vicenda, per qualche misterioso peso che, facendo più affannoso il loro corso, li trattiene. Però le tre persone che si inseguono in questo romanzo, sogliono praticamente, nella vita e nella maggior parte degli altri romanzi, incontrarsi, in un nodo o nell'altro, e più o meno legittimamente. Sono il marito, Anne d'Orgel; la moglie, Mahaut; e l'ispirante alla moglie, François de Séryeuse. Ma sotto i romanzi di Radiguet s'infila un demone voglioso di ricomporre, in una sua feroica maniera, i fatti di tutti i giorni: e pertanto impedisce che essi pos-

nono mai prendere la piaga più prevedibile: l'Amor! l'Orgel è soltanto un uomo del mondo: il prologo forse più paradossale della moderna specificazione del lavoro; l'uomo che ha, come precisa l'iniziazione, il compito di dimostrare che, ad un certo punto della scala sociale, c'è un bel mondo, un'altra società, la quale non ha altro scopo che quello di vivere con un raffinatissimo stile, e di celebrare cerimoniosamente i suoi amabili riti. Mahaut è la donna incapace di peccare perché non sa nemmeno che esista il peccato (Ratiguet sostiene però che Mahaut è virtuosa). François de Siergyuse è un ragazzo fra disincantato (e non si sa perché) e schifoso della vita; il quale non riesce mai a trasformare i propri desideri in principi d'azione. E' come un giocatore che abbia in mano le carte più propizie e sempre riti sul tavolo gli scatti. François ama Mahaut e ne è subito, o quasi, corrotto; ma l'amore rimane in entrambi una cosa implicita e muta, sebbene all'ombra dei sublimi uffici in cui il marito è assorto, assai facilmente l'adulterio allignerebbe. Tutto il romanzo poggia sull'errillibrio falso delle inclinazioni del marito, della moglie e dell'amante: inclinazioni che, pur ispirando e favorendo la vicenda, non vengono mai a coincidere. Potrebbe riuscire, chi consideri solo l'attratta gioco delle forze che vi si agitano, un dramma quasi cecofano di mutue incomprensioni: è invece la favoletta di due piccole astuzie che non sublimano mai ad una dolorosa e consapevole rinuncia.

In Francia si è eretto sul serio ai paraventi di castità dipinti da Rindiguet; parlandosi dove si potrebbe con innocenza; intorno a Rindiguet, sono potute nascere (tra Henry Massis e Jacques Rivière) delle polemiche sui « buoni e cattivi sentimenti ». Ma se i personaggi di Rindiguet non hanno effettivamente altra vita che quella dei fantasmi di un sogno, essi debbono considerarsi come degli irresponsabili: ad ogni tentativo di giudicarli risulterà dunque spreco e fuor di luogo. Che se si voglia prendere in parola l'autore il quale non si proponeva certo di raccontare dei sogni ed anzi, a proposito del *bal du Comte d'Orget*, dichiarava esplicitamente di avere aspirato a scrivere un « roman d'amour chaste, sans sensleux que les romans le moins chastes » — allora *Le bal du Comte d'Orget* è, più ancora, *Le Diable au corps* potrebbero far pensare a paraventi terrestri realizzati su un palcoscenico di tabarin. Adamo ed Eva che semplicemente avanzassero — in un tabarin, non desterebbero alcuna meraviglia. Allora si parla di pudore e si bendano gli occhi di Adamo e di Eva; poi si fanno avanzare nudi e si osserva quanto essi siano casti e contenziosi.

Stavavano dinnanzi che, se i romanzi di Radiguet rassomigliano a sognicelle avvisate malgrado il dolore. Egli tenta infatti di lottare ai suoi racconti un passaggio che valga ad ingranarli nella più limpida ed accettabile realtà della veglia; nella realtà in cui tutti viviamo ad occhi aperti, sotto la luce del sole. E questo tentativo costò, si sa, la sua più impetuosa e tipica nocevolezza di Radiguet: quella su cui egli impostò i suoi romanzi. I quali cominciano entrambi con una giustificazione, di cui il senso è fondamentalmente questo: «lettore, se tu ti stupisci, se gridi all'inverosimile, la colpa sarà tutta tua; l'autore, per parte sua, non ti ha dato che la realtà, la pura realtà, nient'altro che la realtà». Così il protagonista del *Diabte au corps* entra in scena con le seguenti riflessioni: «Je vais écourir bien de reproches. Mais qu'y puis-je? Est-ce une faute si l'on danse une quelconque nuit avant la déclaration de la guerre? Sans doute. Les troubles qui me vinrent à cette période extraordinaire furent d'une sorte qu'on n'aurait jamais à cet âge». E le *Noti du Comte d'Orgel* si apre con queste battute: «A ce moment-là d'un cœur comme celui de la jeunesse d'Orgel on n'est sûr de rien. Un tel mélange de desir et de la mollesse sensible, positive, de nos jours, incroyablement». Se poi volessimo scrivere, à la manière de Radiguet, la biografia di Radiguet, cioè quella che abbiamo altra volta definita il romanzo dei suoi romanzi, anche noi dovremmo cominciare: «Potrà sorprendervi il caso di quest'altro ragazzo. Ma che colpa aveva egli se, ragazzo, e non mostruoso né differente dai suoi coetanei, si trovava essere uno scrittore maturo?».

Autentico, in una maniera così discreta, all'apparenza, e candida, tutto quanto gli capiterà di narrare. Radiguet erede di essersi, una volta per tutte, dispensato dal far ricorso e dal cercar controllo nella esperienza volgare e comune, la quale tuttavia suole costituire l'argine obbligatorio di ogni romanzo psicologico. Con quelle poche parole iniziali, Radiguet erede di aver determinato un coefficiente di credibilità per tutte le sue affermazioni. E crede, più ancora, di avere, con un abile tour, compromessa la realtà con i suoi romanzi senza che, per contro, i suoi romanzi siano stati compromessi a seguire la piatta e monotona realtà. E allora egli comincia ad operare in un metodo ed un'istinto scambio tra l'essenza delle cose ed i loro più insulsi accidenti e a disporre effetti accidenti in una tale luce che essi sembrino racchiudere la quintessenza delle cose. In ciò consiste il procedimento costruttivo, o, come si dice, la tecnica dei suoi romanzi. L'autore si rifiuta di attenersi, con la casta e devota pazienza dei romanzieri classici, che i suoi personaggi si esprimano in una parola o in un gesto riassuntivo; né si trattiene a contemplare i suoi paesaggi stili che essi divengono, quasi, il simbolo naturalistico dei fatti di cui sono teatro, il terreno su cui marciavano gli eroi. Gli prepara invece, per i suoi personaggi, dei sapienti labirinti; e quando inavvertitamente costoro rivelino qualche loro *fic* od *esano* in qualcosa di quelle parole inutili che poi si vorrebbe non aver mai dette — allora li coglie a tradimento facendo non latitare, a noi, sotto





# IL BARBARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

Settimanale  
Editore PIERO GOBETTI  
Abbonamento annuo L. 20 - Litte L. 30  
Un numero L. 0,50

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sottoscrizione L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Preghiamo vivamente tutti quelli che riceveranno questo numero di mandarci subito l'importo dell'abbonamento o di respingerlo

Anno II — N. 4 — 5 Marzo 1925

SOMMARIO: E. R. CURTIS: Presentazione di Stefan George - I. MONASO: Enrico Thovez. - Lettera autografa di Plinard. - E. ELLA: Preghiera. - P. G. SOLLOGUB. - G. D. AUGUSTI. - O. DONAT. - G. RICHMOND: Traduzione letteraria. - Libri. - R. BERTINI: Il teatro è morto.

## Presentazione di Stefan George

Vent'anni fa, era solo una piccola rivista di persone ad onorare in Stefan George il più grande poeta tedesco dei tempi di Hölderlin.

L'ammirazione che gli si portava, era un culto misterico. Il pubblico e la critica ufficiale nulla sapevano di lui, o se pure qualcosa sapevano, si trattava di una leggenda, che nulla aveva a che fare con la realtà. Si vedeva in George un recluso, un solitario, un frivolo marmoreo, stanco, raffinato, erratore di bellezza. Tutto a dir vero, il poeta stesso aveva fatto per circondarsi di silenzio. I *Blätter für die Kunst*, l'organo della sua scuola, il cui primo numero apparve nell'ottobre del 1892 (l'ultima serie sinora uscita è del 1919), parlava sul frontispizio l'avvertenza: « Questa rivista ha un carattere elitico di lettori, invitati dai poeti ».

I volumi di versi di George apparvero in edizioni limitate, costose, pregiate da Melchior Leckner, un signore tedesco di William Moreis, e s'ammontarono oggi fra le più care cartelle della moderna letteratura tedesca. Più tardi ne vennero fatte edizioni meno dispendiose (tutte apparse presso l'editore Georg Bondi a Berlino), ma anche queste edizioni esistono veramente solo per colui che lo sa. Poiché l'editore non pubblicò mai annunci. Questo carattere e volto rischiarò una condizione molto significativa per George: una nobiltà, che gli vietò il mercato; una fede nella sacra dignità della poesia; un orgoglioso disprezzo per lo spirito del tempo e per l'esercizio letterario. Per decenni la poesia di George fu un *homo conclusus* noto solo agli iniziati. La carriera di questo poeta offre l'esempio, unico nella letteratura moderna, di un genio al quale è riuscito d'affermarsi senza la più piccola concessione alla stampa, alla recitazione, al commercialismo. Certo, vien fatto di pensare in ciò a Mallarmé, che tenne lo stesso contegno di fronte al pubblico, e tuttavia oggi possiede non solo uno, e che non potrà perdersi, nella selva dei grandi poeti francesi. Tanto più è lecito ricordare Mallarmé, che George sentì profondamente l'influsso di lui. Poiché il giovane porta tedesco trascorse a Parigi anni decisivi, egli appartiene al *clan* di Mallarmé, lo ha tradotto e lo ha scritto su di lui. Le sue prime opere, p. es. *Il Galateo*, mostrano l'infatuazione dei suoi inizi con lo spirito del simbolismo francese.

Ma, ciò detto, solo più nettamente si palesa l'essenziale diversità che esiste fra Mallarmé e George. E' vero che Mallarmé sia oggi un classico della impronunciabile, ma la sua poesia elusiva — ironica — Paul Valéry — simile a un viale barocco e solitario della letteratura francese. Lo sviluppo di George condusse a tutt'altri lidi. Egli è divenuto il poeta rinascimentale della sua nazione. Le sue opere sono il brivido della gioventù tedesca, la sua influenza ha penetrato in tutti quelli che si levano nel vivo movimento dello spirito tedesco. Gli è toccata la parte del profeta e del veggiante. Nessuno, anche fra quelli, che si oppongono ancora alla sua azione, può più contestare che egli, ed egli solo, sia la figura spirituale centrale della Germania odierna.

Donde nasce questo singolare mutamento? La forma crescente di George obbedisce ad un'organica necessità. Essa somiglia ad un seme, che lungo tempo matura nel silen-

zio e nel segreto, per poi al tempo pretestuato portare mille volte il suo frutto. George seguì solo la sua legge propria, che ad un tempo era una legge del destino. Egli doveva apparirsi per realizzarsi appunto. Ma quando la sua maturità fu compiuta, quando il fiore invigorì nel frutto, allora la sua parola si rivelò come la voce di tutta una età e di tutto un popolo. La sua vita rimase in la necessaria condizione della sua missione nazionale e mondiale. Il suo risultato spirituale fu solo il preludio di un messaggio ritmico-religioso, di una saggezza, di un insegnamento, che dovevano alimentarsi alle più profonde remote sorgenti, per diventare espressione essenziale di una nuova umanità, evoluta dal poeta. Il canonicismo di George condusse alla monodia lirica all'infinito.

Per la prima volta ciò divenne palese, quando Stefan George nel 1907 fece uscire il *Siebente Ring*, in questo volume egli condusse a termine il rivolgimento dalla lirica interiore a una poesia poetica, che chiamava all'unità al suo giudizio tutte le forme della vita contemporanea. La prima composizione di questo volume è intitolata *Das Zeitgenössische*. George si poteva qui di fronte al suo tempo. Egli aveva fuori dal suo isolamento e strappava il suo velo. Il suo era un appello immediato. Egli sgrainava la spada.

Der menschliche Geist ist schon  
bewusst schon und schallt mich — ihr fehlt.  
Als ihr in form und stoffe girt des lebens  
Mir plumpen tritt und vohren finger rührt:  
Da gilt ich für den abstrakten prinzip  
Der sonst geschmückt ist mit abstrakten  
In blinder gartener frühlings.  
Von einer garten frühlings garten werken  
Ihr nicht nicht von quaden durch den strom  
Nur hütet euch nicht von fühlend blutigen tränen.

« Im bund noch diesen freundschaft und nicht nur  
(Vergessen)

Nach der zeit der reise ringe drängen  
Mit dem und furcht in des freunds huns...  
Ihr kundige last kein dämmen last kein fühlend  
Wird blind für was in dämmen schlicht schlicht.  
Der pfiffer sag auch dann zum mund der geist  
Mit schmerzlichen verstand dämmen auch  
So freunde schlichter auch nicht allgemach  
Der welt verstand die weltung auch noch pries.  
Nun da schon einige anklänge dämmen  
Und schmerzlichen freunde griff er die freunde  
Verstand das menschliche geist mit seure sporen  
Und schmerzlichen führt er wieder ins gedächtnis.  
Da grüßte dies als menschliche anklänge loben  
Erschuf er: solch lobt sich lobt!  
Gruß verklärte weltung wird zum schlicht...  
Ihr schlichter weltung — durch ich nur das gleiche  
Und der brat eifernde passion blut  
Und flüssig freunde schmerzlichen weltung dämmen  
Lied alle schmerzlichen kraft und größe strigt  
Aus dem kunden stillen fühlend.

Ma questo era solo un inizio e una prima battuta. Il pieno messaggio di George venne col volume di poesie annunciate: *Der Stern des Bundes*. Il libro apparve nel Gennaio 1914. Era un libro profetico. Esso conteneva il presagio della guerra. Insieme col *Paradiso* e *Il Ring* in più d'una zina di soltanto, verso la Francia. Esso racchiudeva, come mi disse qualcuno nella primavera del 1914, in a ogni domanda, una risposta.

Non può essere intendimento di queste righe di rendere qui il messaggio di George. Lo scopo può essere solo quello di additare l'opera a coloro che sono lontani. Un libro intero sarebbe necessario, per esaurire il contenuto e il significato dell'opera di George. Io mi debbo limitare a poche osservazioni complete.

Stefan George è, dopo Nietzsche e dopo Hölderlin, uno dei grandi poeti tedeschi, che dall'intimo compongono l'immagine di un mondo nel loro lavoro. George è una realizzazione. Essi l'esigono da una nuova generazione, che di nuovo eredi la via verso i fondamenti ultimi della vita. George è nella poesia oltre l'Europa, l'unica figura, che realizza l'idea del *Weltgeist*. Egli è l'unico nel senso di una religione antica dei misteri. I suoi istinti sono pagani, ebraici. Ma il suo fervore è gentile. Egli ci ha dato una impareggiabile, puramente lirica, traduzione di Dantè. Ma ciò che egli sorge ed annida in Dantè, non è il misterioso trasmutare del *Cantilena*, ma l'eroizzazione dell'umano. L'opera di George è una fusione di religione greca del corpo, e di estasi gotica dell'anima. Il lato estetico qui diviene metafisico.

George è nato nel 1868 a Bingen sul Reno. Sua patria è la Germania romanizzata. Egli celebra il suo soffio romano nel Reno. Trilima l'onraggio ai Cesari. Egli è un romano-germanico di nuova specie. Sui monti della sua patria cresce la Germania il più nobile vino. Così Dioniso s'accompagna ad Apollo. In qualunque modo ci si voglia mettere di fronte a questo poeta — si deve intendere, che qui hanno conchiuso un patto non mai veduto finora, antichissime forze celtiche di provenienza pagana e cristiana, fuse dalla potenza artistica nel suo genio che ha rinnovato il linguaggio del suo popolo.

Per lungo tempo George era rimato per incomprensibile: la novità e la concezione del suo modo di esprimersi destavano meraviglia. Il suo verso è un estremo di ronzanzione. E rime il verso così la strofe e la prosa tutta. Una brevità lapidaria è una delle caratteristiche del suo stile. La sua forma è architettonicamente severa, e la costruzione delle sue opere è dominata da un misterioso dei numeri, come lo troviamo nella *Vita Nuova* di Dante. Ritmo rima e composizione sono di una rigorosa conformità alle regole e si astengono da tutte le libertà del moderno aditrio. Ma la struttura severa e dispolata della sua poesia è tuttavia capace di accogliere le più delicate gradazioni di un sentimento slinguente, e la vampa ardente della passione.

La poesia di George non è romantica. Essa è dominata da un ethos virile e coraggioso. Celebra l'onore, l'ordine, nobile, bello. Rinnova l'antica idea della eulogia. Essa combatte la secessione di Natura e Spirito, del corpo e dell'anima, del tempo e dell'eternità, dell'umano e del divino. Annunzia un'unità al disopra di queste antitesi. Il divino è per George soltanto reale, se s'incarna. L'umano solo per lui ha valore se, nel terreno, si divinizza. L'uomo eroico è per lui la più alta realizzazione della loro del mondo.

George è un avversario di tutti gli idali moderni, dell'Ankündigung, della democrazia, del socialismo. Ma con ciò è un idealista che un tradizionalista. Veramente diresti che egli possiede un rapporto immediato colle occulte potenze. Egli crede che in ogni animazione storica il divino in nuova forma si riveli, e venga annunziato nuovamente dal vero profeta. Ma al disopra di ogni mutamento dei tempi egli sceglie eterni originali rapporti di amore e di comunione, di Signore e discepolo, di adorazione e di obbedienza, che si rivelano in mutevoli aspetti della vita. Il poeta è per lui il custode di quella speciale forma di saggezza, che solo colla con-

sacrazione viene raggiunta. Anche lui non può rinvierire la fede di Stefan George, deve inchinarsi alla grandezza della sua personalità e alla potenza artistica della sua opera.

KUNST RICHART CURTIUS.

Hilberberg, febbraio 1925. (Scritto per Berlino).

## Enrico Thovez.

Quando Enrico Thovez pubblicò, nel 1910, « Il mare, il grigio e la compagnia », parve ad alcuni che la cultura giovane, con quel libro, si contrapponeva all'insegnamento classico del Canale e volesse impedire lo svolgimento di una rinascenza che appunto dal Carducci doveva prendere le mosse. Adesso è probabile, che non riesce difficile intravedere quel libro — che era un manifesto romantico — come una delle più significative espressioni, e in più legittima derivazione, dell'illusione romantica; documento confutativo di un periodo che indicava la tarda maturazione del romanticismo italiano. Il Thovez interessò molto, lo molto disussu; ma restò presso all'equivoco. Egli stesso rideva di aver detto una parola nuova e di essersi schiusa la via ad un'affermazione personale nel campo della rrazione. Quel libro aveva le intenzioni di una prelazione al poeta; ma il poeta non c'era e in probabilmente esaurito dalla preoccupazione di dirimere in un ordine critico che nella poesia doveva essere ristretto. La nuova generazione, invece, aveva realmente superato il carducciano e iniziava attraverso un rapido esame delle esperienze compiute fuori d'Italia e particolarmente in Francia, le sue ricerche d'una lirica pura. Il Thovez era destinato a restare tagliato fuori da questo stormo in gran parte illuminato, perché aveva troppo gusto per rimettersi e non era più tanto immaturo per pensare a formarsi un nuovo sensibilità.

Rimarrà, dunque, estraneo al movimento letterario, il cui centro si è spostato a poco a poco da Firenze, a Roma, a Milano; e i giovani non ebbero più occasioni di riferirsi a lui. La sua attività, d'altra parte, sembrava colpita dalla minaccia di non aver trovato sbocco nel campo, e prese il tono sgarbiato ma illuminato di un'esclusione apparso e dignitoso d'uomo fiero e colto che si abbandonò dalla passione e dalla persuasione. Le prose « di combattimento » successive all'ultimo avevano un tono satirico; non obbedivano a nessuna necessità intima di pensiero. Non avevano un centro e non intravedono una oggettività. Thovez era rimasto uno promesso, che non poteva essere allentato. Perché era un ragazzo. I suoi saggi libri rimano sulla linea di sviluppo letterario e formale delle *Odi Barbare*, i suoi saggi critici si rinviano in una ricerca di similitudine che, come valere, s'innestano e psicologica, non valgono di più della dedizione raffinata alla « plebe di Marin ». Non aveva condannato l'educazione?

La notizia della sua morte è rimasta, come le altre che la cronaca ci porta dal passato, con molta tristezza ma quasi silenziosa. Thovez valeva più della sua opera. La commemorazione può venir non parer grata. Ma nessuno in Italia ha potuto più diversamente. Thovez, che noi amiamo, è veramente morto.

LUCA PRONATO.

PIERO GOBETTI - Editore

TORINO - Via XX Settembre, 60

Pubblicherà nel 1925

Politica:

- F. NITTI: La pace.
- C. AVERNI: Gualtieri: Il fascismo.
- E. BARTOLINI: La rivoluzione in Italia.
- A. CAHATI: Finanza e politica.
- A. CAVALLI: Mazzini e lo Stato.
- D. DI CAVALLI: Dalle giornate rosse all'Aventino.
- G. V. GRATTI: Politica e religione.
- I. GIORNANI: Rivoluzione e socialismo.
- D. GIULIOTTI: I Riconduttori italiani del Risorgimento.
- L. MAGRINI: Il Brasile.
- A. PARINI: La vita di Giacomo Matteotti.
- N. PAPAFAVA: Da Caporetto a Vittorio Veneto.
- A. POGGI: Socialismo e cultura.
- G. RESSI: Critica a noi.
- C. RICCI: Politica sindacale.
- E. RIGUZZI - R. PORCARI: La cooperazione in Italia.
- G. SALVEMINI: Dal polla di Londra alla pace di Roma.

## Lettera sentimentale di Pilade.

Caro Oreste,

I familiari fantasmi, sono forse, a tentarmi? una necessità sconosciuta o lo sgomento più tasto, umano, della vita fuggevole e del tempo di speso? La Pilade per te, Oreste, non fu forse dapprima ne non un espediente o un pretesto: ché, più che d'un pubblico, l'importava un suo seppur tenue di simpatia, materialista però e precisa. Ma poi che scopristi in me l'Amico, qualcosa di più che l'interlocutore obbligato, che il lettore tacito e attento, che il corrispondente segreto e fedele, le cose mutarono un poco; ed ora ti sei andata facendo più discorsivo e facile, e tutto mi fa sperare che tu vada via via lasciando il tono della ribalta per quello dell'intima conversazione.

Se, come dici, il mio silenzio è facile condizione fra noi, i tentarmi di romperlo saranno stati davvero i demoni. Ma rassicurati: ché tutto saprò rientrare e per sempre. Né d'altra parte, per la naturale impossibilità d'uscire da una cerchia di pensieri che considero per me solo importanti (ed è questa che mi persuade al silenzio) nulla troverò nel mio discorso che possa esser o parere un tentativo d'importuni — che dico di stulto proselitismo.

Per me, può essere ch'io sia un mistico, come si dice, della pagina bianca; certo, intanto, sono un ossio, che attente, forse, che il Signore lo alluchi all'ultima via per la sua vigna. Non ho obliato, né rinnegato, poiché ho fiducia in Dio, che è buono. Ma, libero e solo, sino ad oggi non ho conosciuto altra legge che non sia della mia volontà, erigente e mutevole. Neppure il silenzio, se ben guardi, è una legge, ma una necessità cui piego, docile, paziente e contentante, il capo. Fui orgoglioso un tempo e certo peccai gravemente. Ora credo di non esser più. Oscurità profonda del cuore umano! Rammanti, Oreste, i sogni d'allora? Come vasto, come aperto dinanzi a noi il mondo! Grandi azioni ci chiamavano, e una bella fiducia nelle imprese promesse. Ma l'ampiezza dell'orizzonte ci smarriva, e vanamente attendevamo che, sulla linea uguale dell'infinito, la terra emergesse. Oggi, tu dici, l'amore dei tempi ci penetra. Certo, l'inquietudine d'allora è venuta via via quietandosi in una lunga pazienza. Ma se tu mi stesso rifletti, Oreste, mi persuado facilmente che nulla, questa facile pazienza, è se non la vecchia conmutata pigrizia. Ugualmente, se non più grave di quello d'orgoglio, è il peccato di compiacenza, e porta con sé la sua pena. Troppo caro prezzo sarebbe pagare coll'irrigidimento la quiete raggiunta; a mezzo cammino imbrincar cogli occhi. Ah! se ancor ti riesce di ricordare, Oreste, erci, fuggi all'aperto. Danza, manieniti agile; quasi se nell'immobilità comincia a stagharti il sangue. Cambia figura piuttosto, secondo che dice Pascal: Changer de figure à cause de notre laideur. Ma se non ti mantieni tudio e leggero, ah! se ti chiudi nella stanza, vedi che ti intorpidisci, finisci obeso e pesante, e vanamente dalla tua finestra vedi il richiamo del cielo azzurro e della nuova primavera.

I libri Sempre l'attenzione m'è posata, ma di fronte un essa provava un tempo un senso di sgomento misto d'ammirazione e di vago ripudio. Oggi, di pochi libri e di poche letture mi appoggio; al frutto dell'albero della scienza non cercherò più di gustare. A te, Oreste, posso marciare. Dappertutto non mi volevo dar pace d'esser pessimo lettore; tant'è, che in ogni periodo incitavo; spesso, a mezza pagina, m'accorgevo di esser rimbalzo colla mente alle prime parole; mi costringevo a ricominciare da capo capitoli interi. Questa lentezza, quest'apparente difficoltà, che mi rassegnarmi, sono giunti oggi ad accettarla come essenziale e necessaria. Poche cose vere ormai bastano alla mia economia; che dico una sola. E quella tale che volta a volta mi riempie di sé come stetta a me la tengo, come mi vi affido. Dismore, rinuncia? o non forse un inizio di saggezza, un addio per sempre a romanzesche effusioni?

Dopo tutto, a me, tu lo sai, di letteratura poco importa. D'una morale? M'hanno detto che altri, oggi, forse molti, sentono il bisogno di questo terreno solido; che, pellegrini essi pure, si son messi in cammino. Ma ancora non li conosco, e i miei pochi amici veri, quelli, a cui sono non offendo, la cui certezza io raggiunta non appare insolente, sono fuori del tempo. Non sono tuttavia così lontani come si vorrebbe credere. Furono detti, con una parola ambigua, moralisti. Un termine comune li ricongiunge a taluni moderni conquistatori: ma la differenza è nel fine perseguito. Questi si son dati al culto del mol; quelli lo disero, il mol, l'insalubre. Me se ti fai più da presso, vedi come, contemporanea di rigida autorità giurista la ricerca, a moi costituito già tutto il loro mondo. Con Dio, s'intende. Conoscere la misura dell'uomo per render più grande la parte di Dio; conoscere la forza dell'uomo per trovare la via della liberazione: ecco l'ignaro e dispartito assunto; e l'uomo, disse l'aucaunargues, est maintenant en disgrâce chez tous ceux qui pensent, et c'est à qui e charger le plus de vices; mais peut-être est-il sur le point de se relever et de se faire restituer toutes ses vertus... et bien au delà. Ma Nietzsche, in questa via delà, vanamente ha cercato di vivere; la gioia vi è troppo forte perché in petto umano possa durare. Oreste, Oreste, come tu dice da questa piccola cicofa. Un desiderio di fiducioso abbandono ci spinge, una chimera di cose durevoli e definitive, che poi l'inquietudine ti rende insopportabili non appena mostra d'esser stabile. Le «acquittements terrestres»? Vanamente ho cercato di cadere, ferendo, alle loro insinghe. Prima d'averlo tentato, l'amarezza avevo del gioco. Bisogna dunque, secondo la grande parola, imparare ad amare. Ma se per amare le creature, bisognerebbe che nulla si frapponesse alla felice immediatezza del tuo senso; ed ecco invece che il mio gonfia, cresce, si allarga o dissimula e riempie ogni cosa di sé, sino a toglierti la vista del mondo: ed esso non lo puoi

amare, poiché è l'insalubre. Dov'è mai il documento che lo giustifica, la carta che lo autorizza ad andare per le vie terrene? Ah! oggettivisti una volta, dimenticare una volta se stesso, riuscire a parlare in terza persona! Rammanti, Oreste, quando ci scrivevano, il tono astratto delle mie lettere, e come personale sempre il mio discorso. Signore, chi mi libererà da me stesso?

So bene che per i moralisti questo vista della natura corrotta, sola, contata; ché sol col ricattare, en se laissant une extrême violence, in se stesso, l'anima può imparare l'umiltà. Oggi l'umiltà stessa non è sovente che un passeggero fervore. Ma tu ben sai che quando il fervore ricade rimane l'amara tristezza; e, tutto canto oramai, cerco di star contento di un aneto commercio. I pochi libri che ancor leggo sono tagliati con cura. Nessuna intemperanza voglio che vi sia; ma un giusto senso dei limiti, una modestia sostanziale e costante. Ci dirò quindi un'intelligenza diffidente verso i sentimenti troppo vaghi e ingiustificabili, ma ad un tempo vero, le cose troppo chiare e troppo facilmente spiegate. Se la lettura di tali che furono i nostri maestri prediletti mi riesce oggi, Oreste, impossibile, la ragione n'è questa soltanto: che un mondo tutto rivolto mi è inaccettabile, e che un'opera in cui una cruda luce penetri i più remoti angoli spazzando ogni ombra, ogni mistero, mi par voglia orgogliosamente obliare ciò che di ogni libro deve per me essere la parte essenziale: quella che abbiamo convenuto di chiamare, la parte di Dio.

Ci siamo domandati a lungo, Oreste rammanti, come questa parte abbia a farsi, senza che s'impregnino le dighe all'onda romantica. Se ancor oggi ciò ti preoccupi non so; per me, il sentimento che la possibilità di un giusto adeguamento esiste, sta divenendo certezza e coincide con la riscoperta, solida realtà, di una cultura cristiana. Quanto questa via ci ricolleggi alla nostra terra ed alla nostra gente, lascio che tu me lo dica; ma so bene dove

andrei da rivolgermi se mi vedessi impegnato ad addurre i miei testi.

Ovunque saremo per volgere i nostri passi, Oreste, questa della moralità è una domanda che ancora m'assilla. Mi riconosco dunque cattolico, se, la questione delle opere e dei meriti conserva ancora oggi per me tutta la sua gravità, nonostante ogni eresia. E, se ti piace, riconoscerò qui ancora, un accento — ma di tutti il più disconosciuto — d'Italia, nostra antica terra.

Pedi il Conquistatore, come sicuro il suo passo quando scende dall'espresso internazionale, per le nostre vie: il suo volto caprine la serena fiducia e la tranquilla indifferenza di chi possiede realtà semplici e chiare; poggiamo i suoi piedi sulla terra, questa piccola terra attorno alla quale i mari son poco più d'uno stagno; irraggia intorno a sé vortuosità. — Come un'antico! — «La santità è la noie machine». Dio è con lui; se sorgeva un Angel della sua gente direbbe che lo Spirito Universale ha detto — oggi — il suo popolo. Rammanti, Oreste, le nostre impressioni quando ci avvenno di scuro di fronte, questo altro e nostro mondo: viaggiatori in knickerbockers giù per la penisola — fluis di Los Angeles al cinematografo, uccellatore, a lieto fine, moralif questo senza indifendibile che ti dà lo spettacolo di una brilla e perfetta salute, che furò (a Jean Cocteau) del marino sulla bianchura del porto, della giacitrice di tenebre a Mosgate, domani, un esponente di tristezza?

Molti oggi abbracciano, entusiasti, la morale nuova; vogliono provarsi anch'essi a marciar disinvolti. Dicono che grandi cose si preparano. Quanto a noi, così poco chidiamo, che forse potremo, quando il tempo verrà, essere spettatori disinteressati.

Aspetto le tue lettere, Oreste. Esse mi com-

provano la mia esistenza, e arrivano talvolta che ne abbia bisogno.

PILADE.

## PREBECCUANA

D'allours on a tort de croire qu'il y a, en littérature, des révélateurs apportant tout d'un coup dans leur écriture une nouvelle école. Les transformations d'une littérature marchent au contraire avec un lent et sage; la chaine est longue et interrompue; il y a toujours une foule d'écritures transitoires, et il plus tard des lacunes existent, si certains auteurs apparaissent comme des créateurs indépendants, c'est que leurs aînés sont tombés dans l'oubli ou qu'on ne songe pas à rétablir tous les fils qui conduisent lentement de l'ancienne production à la production nouvelle.

ZOLA - Documents littéraires (Chateaubriand).

Pochi o nessuno saranno contrari all'opinione esposta da Zola, nei suoi scritti teorici, fino alla nota, che il romanticismo sorse in Francia per reazione al classicismo. Zola vi vede specialmente la reazione alla fredda retorica classicista, che provocò l'esaltazione della passione per parte dei romantici; la reazione alla schiavitù delle regole, che provocò la sciaglieria romantica. Egli fa notare che vi fu anche una reazione contro la falsità del classicismo, che, a suo tempo, non era falso, essendo «l'image exacte de la société contemporaine» e ora non è più; e dilatti, i romantici gridarono più volte nei loro manifesti che volevano portare sulla scena la vita tutta intera, con i suoi pianti e con le sue risa. Ma sta il fatto che questo è tutto quello che lecco per avvicinare la letteratura alla vita; perché alla retorica del classicismo vi sostituisce un'altra, la loro, che pertanto non era meno retorica della prima: fra le due reazioni, quella contro la falsità e quella contro la freddezza, quest'ultima soffocò quell'altra e ciò si spiega:

Non si può dire che una delle caratteristiche del classicismo non sia stato anche il lirismo; ma era una lirica soffocata, costretta da regole in una cerchia molto limitata, di modo che questa lirica non poté spiegarsi completamente e quindi non era ancor giunta il tempo della reazione contro il lirismo, perché questo doveva ancora crescere e svilupparsi, anzi era impedito nello sviluppo da quelle regole, che non gli permettevano neppure di respirare. Per cui il primo grido dei romantici fu: Aria arida Vogliamo la libertà! Abbasso gli oppressori! Abbasso le regole! Riviva l'anarchia!

Zola si meraviglia che, dopo un periodo lirico, ne segua un altro egualmente impegnato di retorica. «Malgré tout son tapage», egli dice, il dramma romantico «reste l'enfant révolté de la tragédie»; e come elle, il avai ses règles, ses poncils, ses effets, des effets plus légitimes encore, parce qu'ils étaient plus laux». E dilatti il romanticismo in Francia non era la reazione contro la falsità classicista, ma contro la schiavitù delle regole, che impedivano al lirismo libero sviluppo e facevano sì che il periodo lirico non avesse modo naturale e non fosse ancora in grado di provocare la reazione. Zola, vissuto in una epoca dove questa reazione stava appunto compiendo e essendone lui stesso uno dei più attivi promotori, attribuisce al romanticismo solo l'ufficio di uno spazzino: spazzare il terreno dalle immundizie classiciste, perché più tardi potesse entrare trionfalmente il naturalismo; e però si lamenta tanto delle immundizie lasciate dal romanticismo.

In Germania, da dove venne questa smania di pulizia, il romanticismo fu soprattutto il risveglio del sentimento nazionale, fu una reazione contro il giogo dello spirito latino, dapprima per parte di Lessing che scosse la cieca fiducia dei tedeschi nelle tragedie classiche; poi per parte di Herder, che esortò il suo popolo a esser sé stessi, a essere tedeschi e fece loro intendere che anche loro potevano produrre qualche cosa di proprio, d'indipendente e con ciò diede un'ulteriore spinta

al risveglio nazionale; e il romanticismo in Germania divenne principalmente un movimento nazionale. Fu opera nazionale quella di abbandonare l'antichità, in cui ebbero tanta parte i greci e i latini, mentre i germani non esistevano ancora per la storia, per rivolgersi al medioevo dove si scorge dappertutto l'impronta germanica, con il suo culto per la forza fisica, il suo rispetto della donna che poi degenerò addirittura in servaggio, la sua esagerazione del sentimento del «honore ecc.», tutte cose di cui vediamo le tracce già nella Germania di Tacito.

La vita medioevale porta più che qualunque altra epoca le caratteristiche della razza germanica, sicché per il rinascimento del sentimento nazionale tedesco non si poteva scegliere un periodo migliore. Non così per la Francia, dove il momento nazionale dovette perdere tutta la sua importanza. Per i francesi non era il medioevo il periodo più glorioso della storia; là non si trattava di scuotere il giogo straniero; non poteva essere una reazione contro la schiavitù spirituale imposta da un altro popolo. Al contrario, accogliendo il medioevo, vi si accolse un elemento snazionalizzante. E questa la ragione per cui in Germania, essendo il romanticismo principalmente una reazione contro lo straniero e contro il classicismo quale rappresentante dello straniero, non ci fu la preoccupazione della forma, mentre invece in Francia, dove mancava quasi del tutto la forma nazionale, esso si rivolse in special modo contro la ristrettezza delle regole classiciste, e ebbe per conseguenza la sua lirica del 1830.

E ora che il lirismo aveva raggiunto il suo diapason, poteva subentrare la reazione, una corrente che fosse diametralmente opposta alla lirica, cioè epica: il naturalismo.

In tutti i paesi dell'Europa vi fu in letteratura, allo scorcio del settecento e al principio dell'ottocento, una tendenza verso una visione più realistica; ma come in Francia s'erano manifestati più che altrove i furori lirici, è naturale che la reazione naturalista si sia sviluppata pienamente solo colà. Negli altri paesi quei primi tentativi non ebbero grandi conseguenze. E quando anche in quei paesi, si poté constatare l'esistenza del movimento naturalista, esso non era già un ulteriore sviluppo di quei primi tentativi, ma il riflesso della letteratura francese. Così Carlo Immermann segna in Germania quella prima tendenza al realismo, ma non si può dire che il naturalismo di Gerardo Hauptmann derivi direttamente da Immermann. Esso è piuttosto importazione francese, con qualche influenza nordica. Queste influenze però egli le ha accolte e elaborate in modo di farne opera originalissima; in lui non si trova il naturalismo internazionale di Zola; i suoi personaggi sono dei veri tedeschi, e più ancora: essi sono solo degli slesiani. Mentre nel naturalismo francese le figure analizzate potrebbero essere di qualunque paese, Hauptmann ha reso originali i suoi lavori creando dei tipi, più che nazionali, regionali.

Lo stesso si dica dell'Italia, dove il naturalismo del Verga non è certo derivato da quella visione più realistica che si trova nelle teorie del Tommaseo, nei quadri d'assieme delle Baruffe Chiozzote giolioniane e in tanti altri; il naturalismo di Verga proviene da Zola. E anche lui, come Hauptmann, ha resa grande e originale la sua opera descrivendo la popolazione di una regione limitata; anzi, forse i suoi siciliani hanno un carattere anche più regionale dei popolani di Hauptmann.

(Non conoscendo l'inglese, non ho avuto occasione di farmi neppure un'idea delle relazioni che passano tra il realismo di Dickens e quello della George Eliot. Anche riguardo al naturalismo russo, conosco bensì, attraverso traduzioni, parecchie opere di Dostojewski, Gorki, Andreiev e Cecov, ma non so ancora quali siano i loro precedenti. Quanto alle altre nazioni poi, come gli spagnoli o i portoghesi, ne sono del tutto all'oscuro).

Il genere letterario più epico è il racconto, la novella, il romanzo; quello meno epico è la poesia lirica, che già per l'attributo «lirica» si rivela come l'antitesi dell'epica». In mezzo fra questi sta la drammatica, che può avere delle parti puramente epiche, dell'altre puramente liriche. Essendo il metodo naturalista un movimento di carattere essenzialmente epico, era naturale ch'esso producesse dapprima lo sviluppo del romanzo, e poi appena quello del teatro. E infatti mentre il romanzo nel 1836 (la già la Madame Bovary, ch'è l'espressione fra le più avanzate del romanzo naturalista, il teatro non conta ancora nulla che gli possa stare a pari in questo movimento, ché certo il teatro d'Augier, per quanto sia molto realistico in confronto alle opere teatrali contemporanee, non lo è quanto la Madame Bovary. In ultima analisi il suo non è un teatro naturalista; le sue commedie non sono che commedie di costumi, «comédies de mœurs», con scopi didascalici morali.

Zola fa, in un articolo inserito nel volume *Le roman expérimental*, una breve storia del teatro francese dell'ottocento. Scrive mette, per reazione all'immobilità classiche, un gran movimento nelle sue commedie. Egli fece dell'arte drammatica un'arte da prestigiatore. Dal momento che si oppose l'azione al racconto e che quella divenne fin più importante degli stessi personaggi, si cadde nella commedia d'intrigo, con i suoi colpi di scena, le sue illogicità psicologiche e i suoi scollegamenti inaspettati. Scrive ha esagerato il nuovo principio dell'azione considerandola come la cosa principale.

Sardou ha allargato il suo quadro, ma non pertanto è l'erede di Scribe e il rappresentante dell'azione a teatro. Riporto di nuovo alcune frasi di Zola: «Sa grande qualité est le mouvement; il n'a pas la vie, il a le mouvement, un mouvement enlaid qui emporte les personnages et qui arrive parfois à faire illusion sur eux; on les croirait vivants, ils ne sont que bien montés, allant et venant comme des pièces mécaniques parlantes». Con tutto ciò Zola trova che anche lui giovò alla causa del naturalismo. «Il est un de ces ouvriers dont j'ai parlé, qui sont de leur temps, qui travaillent suivant leur force à une formule qu'ils n'ont pas et le génie d'apporter tout entière. Sa part personnelle est l'exactitude de la mise en scène, la représentation matérielle la plus exacte possible de l'existence de tous les jours. S'il triche en embellissant les cadres, il n'en a pas moins les cadres exacts, et c'est déjà quelque chose. Pour moi sa raison d'être est surtout là. Il est venu à son heure, il a donné au public le goût de la vie et des tableaux taillés dans la réalité».

Venendo a parlare di Dumas figlio, secondo Zola, egli rese dei grandi servizi alla causa del naturalismo. Poco mancò, dice, che non trovasse la formula completa e la realizzasse. «On lui doit les études physiologiques du théâtre; lui seul a osé jusqu'ici montrer le sexe dans la jeune fille et la bête dans l'homme». Ma il bisogno di predicare e quello di far valere il suo spirito ha guastato ogni cosa. «L'esprit a gâté M. Dumas. Un homme de génie n'est pas spirituel, et il l'alait un homme de génie pour fixer magistrallement la formule naturaliste. E poi «il n'écrit jamais entre la réalité et une exigence scénique; il l'ord le coup à la réalité. Sa théorie est que peu importe le vrai, pourvu qu'on soit logique. Une pièce devient un problème à résoudre; on part d'un point, il faut arriver à un autre point, sans que le public se lache». Insomma ebbe il tort di esser un ciarlatano spiritoso e paradossale e di avere la pretesa di far della morale sulla scena. Il male è che sono proprio queste le sue caratteristiche principali.

Anche a Emile Augier nequero le sue intenzioni educative. Nella prefazione alle *Lionnes Pantoures* p. e. egli stesso confessa d'aver scritto quella commedia per biasimare certe donne viziose che si fanno mantenere i loro lussi da un amante; in quella del *Fils de Giboyer*, di aver voluto fare una censura dell'ipocrisia degli ambienti clericali ecc. Forse sono state queste sue intenzioni d'buon pedagogo a impedirgli di liberarsi sufficientemente dalle convenzioni. Per quanto egli abbia saputo liberamente tanto da rendere certi ambienti con molta verità d'osservazione, non raggiunge quel grado di perfezione, che allora era già stato raggiunto, nel romanzo; ché non gli mancavano certi personaggi convenzionali, come la candida e ricca verginella che vuol esser sposata per i suoi quattrini, o il giovane con degli scrupoli esagerati per il suo onore; c'è molto spesso il trionfo del buono e il castigo del malvagio; gran parte dei suoi personaggi sono o tutti buoni o tutti cattivi e cose simili: per farla breve, egli non sa percepire e rendere in modo sufficientemente veritiero i fatti che vuol analizzare. Per trovare la Francia un lavoro teatrale che soddisfi pienamente in questo riguardo, ci vuole una lunga e dolorosa attesa, attraverso gran numero di tentativi non riusciti, vale a dire bisogna aspettare fino al 1882.

ENRICO ELIA.

Tra i giovani triestini che si avvisarono prima della guerra alla letteratura italiana Enrico Elia fu uno dei più originali. Nel volume degli Scritti, pubblicati due anni or sono a cura della sorella ci sono due novelle fortemente significative. La sua vita artistica è stata interrotta dalla guerra, dalla morte in campo. Umberto Saba ci ha mandato da Trieste i documenti più importanti della formazione letteraria di questo giovinotto eccezionale. A noi sembra bella che egli partecipi con questi frammenti di uno studio su Becque ricco di strana maturità, alla vita del Baretti.

NOVITÀ:

GIUSEPPE PREZZOLINI

GIOVANNI PAPINI

Si spedisce franco di porto a chi manda voglia di lire 6 all'editore Gobetti - Torino.



## SOLLOGUB

Il dottor Cusnie Peternov — in letteratura F. C. Sollogub — ha scritto dal 1896 in poi, romanzi, tragedie e versi, ha assistito a due rivoluzioni senza essere tentato a diventarne il poeta rappresentativo, — sempre raccolto al suo compito letterario, senza lotta e senza avventure, con meticolosità di stilista. Il suo nome non fu oscuro durante il più laborioso periodo della letteratura russa contemporanea, quando attraverso il lavoro di riviste come *Il Messaggero del Nord*, *La Bilancia*, *I problemi della vita*, (chi vuole dei termini di paragone italiani pensi alla *Cronache biontiche*, al *Leonardo e alla Pace*) si venivano rivelando Cecov, Andreiev, Corolenko. Ma di quella età egli resta il più grande superlativo. Tuttavia poco se ne sa in Italia, quasi egli non fosse dieci volte più caratteristico e sconcertante del troppo celebre Gorchii.

Poeta decadente e secessionista, immazzerare realista: sono le definizioni più correnti del critico forse perché ha tradotto Verlaine e ha dichiarato di ritrarre le sue figure dal vero, invece sulle più varie fantasie di Sollogub domina una severa amarezza, un'esperienza clinica della morte e del peccato. La poesia filosofica e l'osservazione tagliente nascono identiche in lui da una visione serena e disincantata di tutte le crudeltà. Sembrerebbe che sciogliendo si sorvegli inesorabile per rimanere classicamente rigido e signore di se stesso, deciso a non confidarsi in alcuno, sdegnoso di conforto. La sua impossibilità di artista è diabolica come la sua costanza di creatore. Lavorò al *Piccolo diavolo* dieci anni dal 1892 al 1902; si decise a stamparlo completo solo nel 1907.

Fantasia tragica. Nella raccolta delle sue opere già i titoli ti sconcertano: *Ombre*; *La vittoria della morte*; *La freccia della morte*; *L'incanto dei morti*; *I serpenti*; *L'ammalatrice dei serpenti*; *Il cerchio infuocato*. O forse queste unghie lugubri sono disposte per atterrirvi, come di Andreiev sospettava Tolstoj? Bisogna constatare che il gioco di Sollogub è serio e le analisi letterarie pungenti, precise. Andreiev è trascurato e sbagliato come si addice a una fantasia epica. Sollogub è il raccontatore scaltro, — testa l'attenzione all'artificio della parola e agli equivoci della psicologia, — neppure di atteggiamenti politici e moralistici. La sua attenzione si rivolge al di sopra dell'intreccio brutto, a un culto pagano della bellezza delle forme e dei corpi. Tuttavia in Italia riuscirono a inventare il più goliardo dei ritratti, come se egli fosse tutto immerso nel problema sociale e se ne lasciasse apostolo. Secondo questi critici giustamente *Il piccolo diavolo* si dovrebbe intendere press'a poco così.

C'è in una cittadina russa di provincia un bel tipo di professore Peredonov, protervo e maligno, che invece di migliorare la sua cultura si ostina a vivere nella mediocrità acida e borghese. In quest'uomo Sollogub dovrebbe fare la satira della cattiveria impudente dell'uomo arido incapace di affetti e di entusiasmo. Peredonov si gode tra litigi e scene, la più volgare delle peccatrici, la quale gioca d'azzardo per farsi sposare. Sembrerebbe il paese è piccolo, Peredonov è un buon partito e nessuna ragazza vorrebbe lasciarsi scappare. Sollogub si serve proprio di questa storia accessibile per provare le sue ironie, e ci fa assistere strepitosamente alla più umozionante caccia a un marito. Ma ecco, sempre secondo ciò che vedono i critici più tranquilli, l'ambizione che complica le cose. Peredonov per diventare l'ispettore sposa la peccatrice Varvara e accortosi d'essere stato ingannato diventa pazzo di gelosia e di bile, calunniatore, incestuatore, assassino. I critici vogliono poi ad ogni modo un osteso finale di cattiveria punita.

Invece Sollogub è assolutamente spregiudicato e vi può raccontare, nella seconda parte del romanzo, la più morbosa storia dell'umore sensuale di Ludmila per un adolescente salvandosi dal moralismo e dal labirinto per le sue qualità di purezza narrativa perspicua, severa subdola, nata a necessità estetiche di costruzione e di fantasia. Il ritratto più convincente che si possa offrire di lui è una figura di cantore savio e disinteressato, scrupoloso come uno scienziato di descrivere le riposte sfumature delle sue armonie, nelle quali non insegue mai il sentimento ma sempre la sua onestà letteraria.

Basterebbe indagare un poco sulle seduzioni e sulle sorprese che egli ci appresta, quasi magicamente, nel campo della psicologia. Ha creato intorno ai personaggi un'atmosfera limitata e ferrea che con l'ostentazione di conflitti attribuisce all'ambiente paesano un rilievo cristallino di irrealtà distinta e precisa.

La figura di Peredonov è stata ben lottuana in Russia se per lui si è parlato di *perdonovitch* come di una malattia nazionale. Eppure l'autore ha evitato di speculare su queste rispondenze, pago di lavorare il suo romanzo come una specchio terso.

Non è bello che del nostro Peredonov si parli come di un semplice malvagio. Bisogna guardare alcune circostanze centrali illuminanti. Peredonov è un lumatico di costanza. Appena avvicinato a lui bisogna assuefarsi ad averlo compagno di fantasia, né sarà cortese offendersi dei suoi scherzi macabri. Il fatto è che Peredonov ha le sue fissazioni.

Non si interessa degli affari altrui, non ama gli uomini e pensa a loro solo per quel che riguarda i propri vantaggi e piaceri. Ma perché inferire contro di lui chiamandolo banalmente egoista? La situazione è più complessa e riservata perché Peredonov considera il mondo con occhi morti, come un demone che languisca nella sua solitudine e nella sua tristezza. Voi vedete subito quali incentivi ci attendono a guardare le cose con la scorta di un osservatore sofferto e quali lesori di insolente lanchezza ci si possano rilevare. La consuetudine con un simile personaggio ci può aprire utilità nella comunicazione con l'oltramarino. In lui necessariamente il quotidiano coesiste con l'eterno; l'assistere pacatamente a una messa diventa una dialettica lizzazione di spiriti maligni. Ascoltate.

«Durante l'ufficio religioso l'odore dell'incenso che gli faceva girare la testa sveniva in lui una sensazione vaga, simile al desiderio della preghiera. Una curiosa circostanza lo turbava. Una piccola creatura strana di forma indecisa, un folletto piccolo, grigio, agilo, sbucato non si sa di dove, sogghignava tremava e si aggirava attorno a Peredonov».

Ma egli tendeva la mano per afferrarlo, quello spariva rapidamente, correva dietro la porta e sotto l'armadio, e ricompariva un minuto dopo e tentava e si burlava di lui, grigio, senza volto, svelto.

Finalmente, terminato l'ufficio, Peredonov che aveva capito borbotò sottovoce gli scongiuri contro il sottilissimo. Lo spiritello grigio sibilò adagio, si ragguarbiò come una pallottola e rotolò dietro la porta. Peredonov ebbe un sospiro di sollievo».

Nel mondo di Sollogub questa pazzia è la legge. Egli non ha pietà alcuna per le sue creature, le scopre nei momenti più improvvisi, ne svela le più legittime miserie nascoste. Il suo ufficio non starebbe in piedi, i personaggi non si capirebbero presuntosi come sono nelle loro pose, se egli non si vendicasse di questi fantasmi impetiti e calcolati, col rivelarne, da insolente maldivente, i peccati più umani. «Ma non vuol concludere un matrimonio regolare e intanto lascia entrar in camera sua i giovanotti dalla finestra. Non ha né pudore né onestà».

«Varvara non si reggeva in piedi per l'ubriachezza e il suo viso avrebbe suscitato ribrezzo in chiunque non fosse ubriaco per la sua espressione sensuale, ma il corpo era magico, come il corpo di una nuda dea, a cui per virtù di stregoneria fosse attaccata la testa di una fornicatrice appassita. E questo corpo incantevole per questi due esseri miseri, sulici ed ubriachi rappresentava soltanto una fonte di bassa tentazione».

«Il direttore Crupac quando si era formato dai suoi libri una certa quantità di appunti li sviluppava con parole sue e così metteva insieme un manuale che dava alle stampe e che si vendeva se non proprio come i libri di Uschinski o di Entuselschi, tuttavia abbastanza bene».

Sollogub riesce a farci vedere questi eroi dietro le quinte, in piena cordialità domestica. La squallida impassibilità delle sue pitture risulta tragica. Le piccole miserie che ci racconta hanno sempre un sapore fatale: noi le vediamo limpide, secondo un tono di canto popolare, quasi fenomeni della natura ancora grezza, come rupi incise nel cielo cristallino. «A cena tutti si ubriacarono, anche le donne. Volodin fece la proposta di lussuoso di nuovo le pareti. L'idea piaceva a tutti e subito, senza fuire di mangiare, si misero all'opera diventandosi come matti. Spuntavano sulle tappezzerie, vi versavano sopra la birra, lanciavano contro le pareti e il soffitto frecce di carta intinte nell'olio, attaccavano al soffitto dei fili di lana di midolla di pane. Poi escogitarono di strappare la tappezzeria a striscio, scomettendo a chi faceva gli strappi più lunghi. In questo gioco, Preopolienskaia guadagnò ancora un rublo e mezzo. Volodin aveva perso e per eterna della perdita e dell'ubriachezza divenne improvvisamente triste e cominciò a lagnarsi di sua madre: «Perché mi ha messo al mondo? — diceva. — Che cosa pensavo allora? Che vita è la mia adesso? Ella non mi è madre ma solo genitrice».

In un personaggio come Volodin Andreiev avrebbe potuto cercare Stoffa per un suo eroe: egli ne avrebbe giustamente interessato per l'appunto la psicologia. Sollogub invece lascia Volodin ai suoi problemi di filosofia ubriacante e si preoccupa soprattutto di fissare la struttura anatomica.

Così i tratti particolari veristici devono essere gli elementi di una intonazione solenne e di una fantasia spregiudicata. Sollogub non si può com-

piacere di piccole laviolette morali: le esemplificazioni più modeste hanno valore tragico per il rigorismo della sua arte. Tutte le sue virtù poi si vogliono conoscere nel cinema costruttivo del romanzo. E il romanzo rimane nel senso più etimologico, per questo ultimo discepolo di Gogol, la pura consolazione della libera immagine e del canto. Perciò al nostro ricordo Sollogub risveglia un'eco di balcanica epopea, che pare sorprendere i tempi.

P. G.

## DONNE

Parla Rosanna:

Oreste rubacchiò? Davvero le donne che usano vestire amori con Oreste si smascherano? L'ingenuità le tradisce. Se c'è donna che conti nella vita di Oreste quella non lo è, ed io solo. Né c'è di che trarre grinta vanto: se non è poffo, timido cotto, e come stremato? Quanto ho faticato a liberarmene, non gli ho più lasciato l'illusione d'essere lui a rompere in un bel giorno?

Come a un ragazzo, da ogni suo discorso trapelava un desiderio non già di possessione, ma di tiepido affetto; una segreta lenezza lo attraversava tutto. M'accarezzava con gli occhi, mi strizzava accanto senza sforzarmi. Quanto a me, senza rimorsi. Mi son sempre adoperata ad asservirlo, a non farlo soffrire. Ma via! — poteva soddisfare me tutte quelle smanie? Lira verso la famiglia per bene che inevitabilmente lo avrebbe tendere. Il mio — chi lo negherà? — è stato fair play. Giocavo al fiducioso, lui a sul serio. Sile prima anzi confesso che ci presi un po' di gusto. Non capivo bene dove andasse; ma quell'ingenuità se non nuova, era rara... Alla lunga però che idioti le lettere appassionate, d'un ardore contenuto — ma i colloqui! La distanza, anzitutto; anzi, dico, e mesi ci vollero perché giungesse a sedermi accanto — mesi ancora prima che ardere baciarmi furiosamente la mano. — Per scelerato mi finì geloso: sorride, rise. Tanto ai suoi occhi stesi la nera supposizione di un altro suo amore appariva ridicola. — Certo il mio ritratto la teneva sotto il giaciglio, certo parlavo i suoi sogni, certo il postino lo faceva trepidare... Non fosse stata la noia, tale amore mi commuoveva. Però bisognava furtivo, anche a costo d'esser crudeli. Scopersi il mio gioco, gli squadrarmi dinanzi mi rivelò, lo velli geloso. Nulla — cioè: prese a disperarsi, a piangere, ma poi tornava sempre ad accucciarsi ai piedi... Allora, dovetti ricorrere alla spudoratezza, alla scandaletto, persuadendo col fatto che da chiunque mi lasciavo cogliere perché mi ghemissai. — Pensa che si adagò segretamente; poiché ripose le sue misfatti sbiadite, le astrazioni sentimentali, scomparve.

Parla Zenaida:

Benché giovane ancora, sono zitella di nascita — per destinazione. Ho sempre quindi potuto stimar durevole l'amicizia che mi lega Oreste. Il quale, senza che me ne adombrassi, poteva raggiungermi per via e dirmi: «Se l'ho riconosciuto di lontano è per il tuo vestito». Poiché non lo ha da piacere a nessuno dicono che io mi scandaletto: invece se mi ostino a esagerare, anzi a caricare la moda, è solo per il solitario piacere di veder riflessa nelle vetrine la mia immagine come in uno specchio deformante.

Oreste pigliava tutto ad serio. Aveva un certo qual modo di sorridere tra lo sbalordito, il compassionato e il cordiale che sottintendeva: «Mi cara, il tuo gusto è inafferrabile». Oreste non sa mascherare il suo gioco. Perciò si nasconde adesso. — Taluni quando mi guardano han l'aria di chiedersi se sono una donna. Talvolta mi son sorpresa a chiedermi se Oreste è un uomo — a solamente se mi sta simpatico. Una sera l'altro anno lo trovai che succiava un compito, compunto, stucchiato una fila di luoghi comuni a un signora. Poi mi vide e mi si mise a fianco tenendo della malinconia. N'è affatto incapace, glielo dissi e così lo rimisi in tono. (Ha sempre bisogno di qualcuno che lo regoli). Allora prese a parlarmi di Michangelo, di Cennano, di Nijinski, delle erpette impiedi, di Lillan Gial, delle colline dell'Umbria; di Rimbaud, del Laurana e dell'arte nuova; di un preludio di Bach di uno scenario di D'Annunzio, di un verso di Churchill. Tutto ciò non si mescolava come in un cocktail, perché Oreste è ingenuo — non sa agitare la miscela. Puntellato era un tira da fiera, simmetrico, assurdo, per bene: i fantocci ritagliati in latta dipinti tutti al medesimo modo. E poi? Niente. Io amo i mastacci. Oreste invece non sa che guardare. Stavo per sparare a bruciapelo, quando il jazz-band in sordina riprese. Hastò questo. «Mi cara — disse alzandosi — suonano l'opéra dell'Alceste. Senti il saxophone? E le segni nei più lenti e misteriosi passi».

Con tutto ciò Oreste non è snob — per nascita. Ma il nodo della cravatta pensa che doveva assuefarsi per giornate intere. Perché differenza sempre da quello del ritratto ideale di sé che doveva aver sempre dinanzi agli occhi, cioè negligente un poco, ma ad ardir. Se ora è scomparso d'essere per avere scoperto che il nodo si fa dentro. Suo poi, come Brunel disincantato in pubblico.

1923.

O.

PIERO GOBETTI — Editore

TORINO — Via XX Settembre, 65

Imminente:

RICCARDO ARTUFFO

L'ISOLA

Tragedia

Al procuratore . . . . . L. 10

## ANGELINI

Da più di un anno sono usciti i due libretti in cui Cesare Angelini ha raccolto le cose sue che gli erano più care. I titoli dei due libretti sono entrambi candidissimi ad un tempo e carichi di sottile e quasi maliziose intenzioni. S'intitola *Il lettore provveduto* una raccolta di saggi sugli scrittori più in vista che siano oggi in Italia: ed è una specie di *voyage autour de sa chambre* che l'autore compie accompagnandosi, volta a volta, con Baldini o con Linati, con Gotta o con Papini. Il lettore provveduto: un titolo che sa un po' di don Bosco, come Angelini stesso con un amabile e arguto sorriso commentava tra gli amici.

L'altro libro è intitolato *Il dono di Manzoni*, e rimette alcuni discorsi pieni di grazia e di affetto che furono composti non senza un certo disegno d'insieme, nell'anno del centenario manzoniano. Angelini non si proponeva di verificare o di inaugurare qualche sbalorditiva teoria critica sul grande Manzoni, né di capovolgere le prospettive contro le quali i lettori attenti ed intelligenti sogliono ritrovare i loro Promessi Sposi. Bastava a lui di notare le tracce del suo passaggio d'uomo acuto e nobile a traverso quelle pagine immortali: di isolare, rileggendoli con accento personale, qualche episodio o qualche frase. Ed era già contento se gli riusciva di far sentire ai suoi ascoltatori che l'addio ai morti, poi, non è il suono del lamento lirico di un coro di tragedie. Forse Angelini poteva mettere come epigrafe del suo libretto la frase con cui Analise France si sbarazzava da tutti i cruciali dibattiti intorno alla critica: se essa sia qualcosa di assoluto o di relativo, se possa o non possa riuscire obiettiva. «Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre».

Angelini è, nel concetto della critica italiana, la voce bianca: quella a cui sembrano riservati di diritto le fioriture, i trilli, i dolci vocalizzi. Ad altri il più grave compito di segnare i bassi fondamentali. Da quando De Robertis lo presentava ufficialmente come lettore al pubblico della «Voca», egli ha seguito coscientemente ad esercitare quest'ufficio, che — nello stato presente delle lettere nostre — non è privo di una grande ed indulgente avvedutezza. Davanti ad una letteratura che ben poco, o nulla, produce di essenziale, chi accetti di dichiararsi semplicemente un lettore può permettersi di parlare anche se non sollevi dei fieri problemi che riuscirebbero soverchi e inadeguati; può avanzare le sue censure senza dovere, ad ogni minuto, piagnucolare sulla morte della critica; può manifestare, per questo o quello scrittore delle simpatie letterarie od antiche, senza cadere nel pericolo e nel ridicolo di prendere troppo sul serio cose che non se lo meritano. Al lettore, più che al critico dichiarato, è lecito essere curioso dello scrittore preso in qualità di uomo privato, con tutte le sue doti personali e le sue caratteristiche, le quali non sempre coincidono con ciò che dai libri traspare: e Angelini deve più d'ogni altro aver frequentato familiarmente i suoi contemporanei per via di conversazioni e d'amichevoli epistolari. Così l'abbiamo veduto commentare l'Albertazzi citando preziosi frammenti di lettere del defunto novelliere. Quando poi, d'uno di cotesti scrittori, esce un'opera nuova — allora Angelini si la sulla porta di casa e, ancora una volta, accoglie lo scrittore come amico, con l'aria di seguire una conversazione interrotta. Queste accoglienze di Angelini sono improntate ad una urbanità soavissima ed a tenera cerimonia di simpatia. In lui l'abito del sacerdote cattolico si riconosce anche per una spialista educazione e per una tal quale misura e cortesia di modi in cui si ravvisa la lunga tradizione di quel polto vivere sociale che distingue i migliori ecclesiastici — e quella gentilezza di costumi che non discorda dalla severa rigidità delle massime di vita morale.

Angelini si professa innamorato del «suo bel Renato Serra». Serrano egli è dilaniato: ma il Serra che egli ha tolto a modello è — più ancora che il letterato nebuloso, — il mistico analore che vaghiaggia della bellezza letteraria. Angelini ha tolto da Serra, e li ha moltiplicati, gli sloghi pasticciosi e descrittivi, un poco sensuali con cui quegli tentava di liberarsi dai dubbi di un'analisi critica troppo pericolosamente indugiata e sottile. Senonché il nostro ha ridotto quei modi — da commenti marginali che erano e, in fondo, inutili motivi critici — a pretesti per colorire e miniare i piccoli paesaggi e idilli di cui molto si piace. Il pericolo è di cadere in una certa lezionaggine, che gli fa di fatto rimproverata; ma dove sono buone, le pagine di Angelini sono davvero piene di delicate cose naturali: sapor di fruttuoli, color di cielo, mormori di fronde e canzoni d'uccelli.

Prezzolini racconta che Alfredo Panzini disegna, davanti ad ogni capoverso, un piccolo fiore. Se Panziniolo già non esistesse e non fosse già riferito a Panzini, mi piacerebbe inventarlo per Cesare Angelini.

g. d.

PIERO GOBETTI — Editore

TORINO — Via XX Settembre, 65

Letteratura:

F. M. BONGIANNI: *Venti poesie* L. 8 —  
V. CANTO: *Io e me, Alla ricerca di Cristo* » 6 —  
T. FIORE: *Il mio sveglialetto asceia perfetto* » 4 —  
T. FIORE: *Uccidi* » 10,50  
G. PREZZOLINI: *G. Papini* » 6 —  
G. SCUDATO: *L'epoca della critica* » 3 —  
M. VINCIGUERRA: *Un quarto di secolo* » 5 —  
(1900-1925)

Si spediranno tutti, franchi di porto, agli abbonati del Baretto, contro voglia di L. 37.



Esaminiamo brevemente lo scilicet di Mario Tici. Egli è pale da coccidologia delle itti-  
lialità ecicologica di Romano Romnelli nome  
l'uo, milio, nymulino, oppreio nide  
diamentano d'immediati menci, vlvete na-  
teriale puma di opmanti, inducendole la ne-  
cessità di palare della sca vita e dille ne o-  
gni gni. Il com, Fascale Romnelli, lavò nel  
mimo di Lorenzo Basoliti e non fa una gl' ul-  
timiti di quel tempo. Al pale, qualunque sia p-  
nne il giudizio definitivo che venà dato sul  
l'opn di Raffello Romnelli, va riconosciuto ne  
conigile tempamento di scolare in quanto egli  
pese alloniani, pen cu sro pale e bruce  
bisogno spirituale dalle fteche bartolinic in  
quale una scultua pitones a longi tratti om-  
pnti nei poadi autoritativi dei inol monnali.



Mmo intimista e tuffato il Romano, anzi costantiniano, per questo verso, il figliolo, Raffaello ebbe un'aspirazione romantica per la scultura, un tanto monumentale quanto specialmente ascensionale.

Spero i personaggi dei suoi ideali (il rompono la rigida linea degli ideali) per non essere il movimento di un'isola in una qualità, più alto di tutto, il stabilisce la figura dell'eroe rappresentato. Quasi futurista (sculture quasi del tutto la levigatura, volando quasi le opere, anziché incedere in ogni suo limite ritrovi continuando nella base la loro diuturnità di rifiorire nella sua vita. In una rivista scolastica un tale carattere fosse l'origine appaia vena di un'opera che non si esaurisce. Ma vivente in sé di fronte a un'opera piena d'abilità di salute schiettamente natali.

Stabiliti in Romano l'autenticità del temperamento come naturale eredità, il stabilimento della scultura egli l'aveva nel tangente novissimo all'esperto, arguire il suo progetto lungo la sua volontà o suggestiva carica di soldato o di marinaro.

Di ritorno alla terranella, malato, col bisogno d'impresione la cui specie non gli opprimeva quantunque egli non loin nuovo alla pratica della scultura, la buona mamma lo rivoltò a sé stesso consigliandolo di lavorare.

Così, che lo specie di lavoro, dopo un tale innozzamento, diventava intuitiva.

Qui è da lamentare non nella monografia del Tintin si nota questa la riproduzione del giovane Edoardo lottando nel leone nudo, degna d'un capolavoro luterano per il suo ritmo compositivo, per l'ardenza delle proporzioni e dello sviluppo, e perché l'autore non ne prima giunto a quel diadema in cui maturo il senso discreto, quel eremico, dell'intima intenzione espressiva, che si nota o si recherà in tutti le sue opere più inde a partire dalla statua di quel Polidoro d'ottitudine rodiniana dove il sogno della personalità va colto ricorrendo in un sottile pensiero.

In Romano, artista neoclassico in moderno, nell'imitazione ha un valore differente da quel che poteva avere in Raffaello, naturalista, il suo modo, di vedeva tutto. Difatti, unita l'essenza non poteva essere nell'uso al fine di una facile soluzione compositiva, in Romano smaltiva gli attributi comuni dell'imitazione e diventa originale.

Romano sceglie la forma in cui riconosce un significato, cordiale al proprio spirito più e prima che al proprio stesso gusto; in una tale severità d'intenzione egli si protende verso una scultura monumentale in cui il ciondolo non ha retorico un decorativo e, non tutto ciò, del periodo giovanile del leone nudo a oggi, la prima scultura in cui la volontà di comporre vanti assieme inconfondibili e significativi una abbia ceduto al piacere di armonia più lusinga in modesta, come sono quelle dei suoi molti ritratti umiliati, si deve riconoscere nel secondo bozzetto presentato al concorso fiorentino per il Monumento allo *Modello italiano*.

Senza pregiudizio, e anzi all'infuori del valore della ristretta opera di Romano, l'eroe del Monumento allo *Modello* rappresentava uno degli ideali di una medesima volontà infinitamente espressa, la prima nobilitazione di una vittoria ripulita, la seconda quasi offuscata dalla forza pensosa. L'eroe qui voluto avremmo voluto trovarlo ai due capi del volume.

Certo, Romano Romanielli, per la complessità del suo sforzo, merita ed ha trovato in Tintin un caldo biografo piuttosto che un discrittore di puri valori formali. Questo scultore che aspira al monumentale e si getta non tutto il suo desiderio di grandezza anche nella brava superficie di una uccellata, riduce quasi il mito o l'ideale quando gli ispira la seguente suggestiva definizione: «Le medaglie sono intiere medaglie e antiche — come la Italia».

Approssimazioni in stile antico, avvolta piuttosto all'interno d'arte che alla comprensione critica e che a noi rammenta e la scaltrezza, se lo schietto è lecito, il grave Davanzali al sottile Malatesta.

Nel giudizio noi concordiamo quasi sempre con Mario Tintin; quanto al suo stile, guidato dalle marziali eguali del suo modello, lo abbiamo voluto rinvenire in una posa scultorea che assenti la retorica senza cadaveri, se si prendeva da certe abitudini che sanno un po' troppo di scalpello, non si sperava — o «uffici di natura» e infermo che la nostra storia oggi riconosca o da nostri tratti avventati, come quella in cui si ed è quindi logico che riconosca anche l'arte.

Autore Tintin: scriviamo e scogliamo con fede, non non prendiamo, non pretendiamo di sculture la fede.

RAFFAELLA FRANCHI.

## TENDENZE LETTERARIE

### La realizzazione del «grottesco».

Una nuova vita — nuova, più che nella sua generalità, nel suo atteggiamento, rivolgersi in sintesi — era venuta in dalla guerra. I giovani erano rimasti puri da un insegnamento o un primo tempo di fede, ma non più — a noi che coo la realtà — si sentì qualche cosa di ironico, di scettico, di sarcastico: in odio alla volgarità della vita, n'è stato no tutto nell'antichità e nel sogno. Il fiorire di favole, avventure, grotteschi, confusioni si dire, avventurando, a quanti atteggiamenti determinati stati d'animo molteplici: la vita, ecco, appare come qualche cosa di più dello *Shakespeare* (racconto raccontato da un idiota pieno di sonno e di vino e che significa nulla).

Quando il sorgere del teatro, noi nominiamo fu detto «grottesco», è indice di un movimento di evoluzione, ritorno ombre perché rimangono altri paesi nati dalla guerra: in Germania abbiamo avuto gli impressionisti, in Francia *Jacques Riviere* e *Fernand Crommelynck*, per la Russia *Baratynsky* e *Leonida Andreiev*.

Nel «grottesco» abbiamo una *maschera* e un volto, un'apparenza e una consistenza: c'è un'azione i cui atti si svolgono più o meno nudi; ma al di là di quest'azione (dovuta alla *maschera*) c'è un rigoglio, dappertutto latente in poi patetico, di sentimenti tragici e contraddittori (dovuti al volto). La visione trionfo della vita nel suo doppiamento tra *maschera* e *volto*, appare ed esce (in quanto abbiamo la netta distinzione del grottesco e del teatro romantico) porta o procedimenti e a similitudini che sono frutto di spiriti i quali hanno visto e sono loro scintillanti nel goglio. Il rilevato mitologico, in questo nudo stato di cose, è una interpretazione necessariamente precaria: non c'è un'idealizzazione virile a infiltrarsi nell'animo più travagliato.

L'allegria, la buffoneria e la gogoliana sono appannati: nel fondo n'è la tragedia; ma non tragedia nuova perché accata da tutti nuovi ed è riprodotto da anima che — nome dice Silvio D'Amico — imprimono il loro marionettario una espressionistica comune: «una tradizione marionettistica» allo canzoniere in panza e marionettistica smorfie d'uno sognato quintessenza del comico e del tragico umano. Sembra che uomini vengano marionettizzati e le marionette umonizzate; però i più lontani di Jaroslava Bnaven — quando sono stati ripresi nati in proposito — hanno più vita degli uomini del teatro grottesco.

Ma — a parte Bnaven — quando si è voluta trovare una patetività al «grottesco» n'è stato Shaw per la India, André Breton per la tragedia impossibilità di afferciare il suo senso della vita e la sua essenza del Pasinno, Lothar per il ghego e per il sacramento, Molan per la ramantina parata del romanticismo. Ritratti non dicono però, che non indicano una dimora diavolozina in cui non giustifichino lo stesso del movimento.

La verità potrebbe essere questa: il nuovo spirito aveva ereditato varie soluzioni dei problemi inerenti alle funzioni essenziali della vita; questa eredità lasciava tutti scontenti — quindi ecco sorgere la necessità di ricercare soluzioni più profonde e rispondevano comunque ai nuovi orientamenti. Le

rimanevano portate a una posizione non nuova di dubbio. Dubbio non c'era: non nuovo; ma non nuovo; ma non: ognuna presenta all'anima nostra; anche nei voli più imperamente idealistici.

Ma esiste — accanto al problema genericamente spirituale — la necessità di una soluzione ritmica; a questa che non Chiarini, Antonelli, Cavacchioli, Venezzani ed altri, non trova soddisfazione. Se Adriano Tigher avesse pensato a ciò non avrebbe consigliato agli scrittori drammatici del dopoguerra un loggia di filosofia.

Perché appunto al «teatro grottesco» c'è bisogno di spogliarsi dalle idologie più o meno originali, o meglio di roggione e dominare queste ideologie per arrivare a una loggia, che sia al di là della comune loggia; ma che sia drammatica, lirica, insomma estetica — quindi ricca di una nuova loggia che la loggia estetica.

Data la difficoltà di questo compito specifico, oie di strano se tutti gli scrittori a grotteschi ne abbiano lottato invano: infatti abbiamo avuto appena in alcuni una parziale stitichezza; magari degna di nota, ma non sufficientemente risolutiva.

Comunque non è il caso di parlare di un esaurimento del «grottesco». Hanno fondamentalmente tutto coloro che — nome Luigi Tonelli, Marco Praga, Lorena Gigli, ecc. — hanno creduto all'esaurimento, cioè all'infinito, di questo tentativo. E' stato più evidente Silvio D'Amico quando si è limitato a constatare la sua difficoltà riguardo alla prima fase del «teatro grottesco» e a rimanere la fedeltà aspettativa per non che questo squilibrio di volta idola poteva portare tutto. Nel 1920 D'Amico non poteva dire di più: «entro diventamente davvero essere valenti, da un nudo gli sforzi in la conquista di Luigi Pirandello, dell'altro gli sforzi in la attuazione liriche di Rosso di San Secondo (per limitarsi a due die, non rinnovamento tratti hanno immediatamente allentano).

E' il raro d'interire su questo: il diritto massimo della prima fase del «teatro grottesco» sta nella mania di voler troppo idealizzare, di voler fare troppo filosofia; senza che questa trovi il suo sguardo ritmico. E il problema filosofico non può essere tutto il problema dell'arte: il secondo non si è arrivati al primo, anche se del primo — nascondimento o inoroscamento non importa — prende sempre in mosse.

Quindi Staccati una serie di errori iniziali e perciò a una non tratta visione dell'evoluzione spirituale dei problemi non giungiamo da noi ma prima in mosse la nostra rinnovata. Se, rispetto all'arte, i risultati della prima fase del movimento teatrale sono stati poveri non possiamo metterlo in dubbio; però crediamo che non poteva essere altrimenti. Non per la lapalissiana ragione che non è stato altrimenti; ma perché, più che costruzioni nascenti e altissimi senza, nel dopoguerra quasi immediato — quando gli uomini erano ancora eccitati dalla lotta di vita o di morte sostenuta — non potevamo avere che dei tentativi nauci.

Da questo punto di vista la fisionomia del «grottesco» si identifica con un'allegria che non ha e non può avere immediati sviluppi d'arte. Questi saranno, poi, raggiunti da Luigi Pirandello che saprà cogliere i frutti della prima fase:

\*\*\*  
Noi abbiamo, dunque, affermato che esiste una fase necessariamente polemica in preparazione. Vi è l'oltraggio di routine tra il «teatro grottesco» e il teatro di Pirandello; Pirandello, del suo conto, tiene ad affermare l'autonomia del creatore: o se quegli spiriti, non sono un indistinto e indistinto, ma puri indistinti e indistinti. nati dallo spirito stesso attivo, il quale appunto perché ha in sé, non solo, in vivo travaglio, può trovare la forza di liberare esprimendoli».

Pirandello ha in un certo senso ragione; e per altro non contraddice affatto alla nostra tesi. Pirandello — nome ha dovuto notare il suo Pirandello — in Spagna, ai tempi di Pope da Vega e di Calderon da la Bira, gli scrittori centrali a rifare le stesse trame, imposte non lo stesso spirito comune a tutti le generazioni, e la paternità dell'idea non contava nulla...; pure da quella base nascono varie cose in altre opere d'arte di scultura letteraria. Nel caso del «grottesco» e non si tratta nemmeno di trame: gli atteggiamenti dello spirito non importante sono i temi (e non i sentimenti) scelti da Pirandello: problemi che nascono come spontanei, non come archetipi; sono quindi spontanei e nati di arguire a forme definitive d'arte.

Ora quello che è il significato ideologico del teatro pirandelliano è stato chiarito da Adriano Tigher, appunto per questo, è stato in continua a essere il critico principale di questo teatro. Sulla scorta di Tigher riteniamo ancora una volta la indagine sarebbe stata utile: noi ci limitiamo a pochi accenti.

Ritorna, anzitutto, l'antico la vita e la forma, l'essere e l'apparire, la connessione dell'individuo con groviglio di idee in continua rotazione, in cui le continue mutazioni si sostituiscono tanto da rappresentare — volta a volta — uno, nessuno, moltissimi. A lui volutamente noi si notiamo. Mi spiego. Lo stato che è diventato rubito, di fronte a lei, quello che debbo essere, quello che posso essere — mi notiamo — cioè, mi in presenza in una forma adatta alla relazione che debbo contrarre con lei. E lo stato la di sé anche lei che mi riceve. Ma, in fondo, dentro queste notazioni non nasce mai di fronte, dietro le grida in la imposte, restano ben nascosti i pensieri nostri più segreti, i nostri più intimi sentimenti, tutto ciò che siamo per noi stessi, fuori della relazione che vogliamo stabilire. (Baldovino nel *Piccolo dell'onore*).

Maschera e volto: abbiamo — dopo le varie peripezie sceniche di questi due aspetti — il trionfo del volto, vale a dire rivelazione compiacente tragica che si risolve in una scena finale satira di drammaticità e di umanità. Tutta quella che è la fredda loggia di Pirandello scoppia in una conclusione, che è squitillante lirica e indimenticabile umana.

Ma Pirandello — e questo è il suo principio diletto — ha molti preoccupazioni intellettuali che non si realizzano qualche volta e staccamente; pur essendo dall'antico posto come problemi che, in se stessi logici, tendono a una soluzione lirica.

Qualcuno potrebbe allora considerare questa parte del teatro di Pirandello come espressione di filosofia; ma, da questo punto di vista, molte cose dovrebbero essere dette sull'attendibilità filosofica e sulla originalità di pensiero. D'altronde questo non dev'essere compito di critici letterari non guardo alla vita in quanto queste l'inquadrano nello spirito diffuso del tempo e in quanto, soprattutto, attuano della nuova realtà in della nuova possibilità di lirica via scelta dai nostri meriti della dialettica. In proposito Cod è (se vi pare) — nomenclatura in cui il pensiero non si drammatizza — è naturalista: una proposizione filosofica è il perno di quest'opera che — pure essendo la più lirica, lirica e schematica — non è meno fra in più significativi opere di Pirandello. Sebbene in Cori (se vi pare) si richiama d'indole un afflato lirico di vita, non viene affatto interrotto il passaggio dell'atteggiamento logico a quello che possiamo chiamare potremmo a sviluppo fantastico.

E molte delle opere di Pirandello sono in questa base, perché in quanto si attendono in di scissioni teoriche e logiche sono i moti dell'anima: senza nulla drammatizzare.

Da questo punto di vista abbiamo una notazione — riguarda allo stile in una linea di romanzesco adeguata — di quello che è il travaglio, la preoccupazione del «teatro grottesco». Ma se è vero che una buona fine significa tutta una vita, in buona parte del teatro di Pirandello l'ultimo atto e spesso l'ultimo scena — giustifica, dal lato ritmico, tutta un lavoro in lo modo tale da imporsi all'attenzione di chi cerca non concretizzata di creazione; al di sopra, se non al di sotto, dello svolgimento dialettico dei necessari postulati intellettuali.

E' il caso di *Pantano*, *Giononni*, del *Pianum dell'umanità*, del *Giorno della vita*, di *Mo* non è una cosa seria, di *Enrica IV*, ecc. Dico il protagonista del *Giorno della vita*: a *Candide* non io non abbia sentimento. Io non ho; ma, quando non torce in me, lo afflato per la norma, lo domo in lo inchiodo. E' noi: per non avvilarsi di recitare il nudo dialogo in fatto di spettacolo analfabeto espressivo; ma, a un certo punto, nudo lo amperitizziamo: ecco la *maschera* e si scopre il volto, nella sua mischia in nella sua tragedia. «Credete che io non abbia scintillato?» Potevamo anche credere, al prima di giungere alla fine del dramma; ma dopo no, dopo abbiamo dovuto

considerare la superstruttura logica come un diverso senso avuto per rappresentare il nuovo, nome un atteggiamento quasi subitico per domani in inchiodo il sentimento.

Dovrebbe essere nota — quasi inconfondibile documentazione — l'ultima parte di *Enrica IV*, quando lo funzione durata (senza, davanti alla donna morta e lei in lui drudo, viene a inghiottire, nel *Enrica IV*, in un cernio d'aria, improvvisamente l'altro *Enrica*).

La verità è che, quando si sta allo ricerca di semplificazioni cerebrali, un nome — Luigi Pirandello —, pur corrispondendo a questa ricerca, si riceve a salvare il teatro italiano dall'astrattismo logico.

I critici si sono in un primo tempo quasi esclusivamente preoccupati dell'apparato filosofico di questo scrittore: ma un mondo immenso per atteggiamenti e qualche volta per originalità, ma l'importante: in porto nel suo tempo in un tempo di varare i confini ristretti di questo suo tempo.

Sr oggi noi tendiamo di porre collocare Pirandello tra i realizzatori, e proprio per quel volto ritrattato in ogni opera umana che sta all'apice di molte cose: volute che in un primo tempo lo moda imperante volle rompiamente riscuotere o mollorlo in una diuturna promissa; e non noi sentiamo, oggi, di dover mettere in prima linea per poter giungere a una valutazione verace dell'arte pirandelliana.

\*\*\*  
Ci è imbastito inutili — dopo aver notato come il teatro di Luigi Pirandello non è un imperante logico ma la realizzazione estetica del «teatro grottesco» — insistere nell'indirizzo dei problemi di pensiero che detto teatro può (però non può) risolvere, perché il nuovo individualismo è un rimando al di qua di ogni possibile soluzione: l'atteggiamento dell'arte di Biondo). Questo, rimando, potrebbe essere fatto in altro modo.

Qui non necessario — dopo aver quasi in blocco negato l'importanza estetica del «teatro grottesco» — dimostrare come Pirandello sia riuscito ad attuare un teatro nuovo, vivente di noi, realizzando nottamente i problemi del tempo concludendo posti dagli autori di «grotteschi», e da Pirandello sentiti come propri (quindi, iuriamo, realizzando propri).

Il movimento spirituale che si notifica nel teatro nuovo è l'aspirazione d'un motore stato di cose; con vivaci ai margini della nuova vita; ma è centro proporzionale di esso.

Questo non necessario dimostrare — sia pure irrimediabilmente — per noi non riguarda il problema pirandelliano dicimmo soltanto che molto non in laccio che questo problema assume nella sua sostanziazione d'arte: un pensiero palestrico che tratta la sua polidrica diffusione, una visione fondamentalmente compiuta della vita.

E anche questo potrebbe essere registrato all'attivo. D'altronde i problemi rappresentati nell'opera d'arte — di cui il teatro di Pirandello — restano in sostanza non sono stati fissati: problemi della vita. La loro indifferibilità non si nella loro espressione, in quanto essa è rappresentazione.

Ecco, in forma d'empio, un esempio che riguarda direttamente Pirandello: anche l'essere o non essere di Amleto si può negare in rispetto dal lato filosofico; ma dal lato ritmico no: resta una espressione compiuta e definitiva di vita. Gli animi che si avvicinano all'opera di Shakespeare immedesimano quanto di loro potranno intendere; ma non penteranno di negare o affermare il valore di Shakespeare o scanda che affermano o no ai problemi filosofici volti o arretrati dal tragico inglese.

GIUSEPPE SCIORTINO.

PIERO GOBETTI — Editore

TORINO — Via XX Settembre, 10

2. edizio.

P. SOFARI

La Piccioncina

Canovaccio per romanzo

Libro 8

G. B. PARAVIA & C.

EDITORI — LIBRAI — TIPOGRAFI

TORINO — MILANO

FIRENZE — ROMA — NAPOLI — PALERMO

G. B. BALANERO

Australia e Ceylan

G. B. BALANERO, che in l'ultimo suo apostolo, ha scritto in questo volume i ricordi dei suoi indeli anni di missione. Nessuno ignora l'alto impegno che suscitava i missionari nell'apostolo missionario che li collocava in luoghi lontani e in condizioni di vita difficili. Il volume di G. B. Balanero è anche di maggiori informazioni sulle missioni missionarie, perché accanto al racconto della vita di un missionario missionario in studi missionari sulla storia, geografia, costumi della popolazione da lui evangelizzata. I capitoli che riguardano la vita sociale in Australia. *Autografia del Ceylan*, ecc. ecc. sono di più interesse ai missionari perché non solo di informazioni missionarie ma di dati geografici e antropologici. G. B. BALANERO, *Australia e Ceylan*. Studi e ricordi di tredici anni di missione. Opera riccamente illustrata con tante fotografie speciali e numerose incisioni. Un volume L. 16.

## GOZZANO

La Casa Treves ha pubblicato una edizione definitiva delle poesie di Guido Gozzano (*G. G., I primi e gli ultimi colloqui*), una edizione, nella quale, alle poesie della prima edizione postuma, pubblicata anche dal Treves (*I colloqui*) sono aggiunte altre esclusive arbitrariamente da quella e che erano comparse nella raccolta *La via del rifugio* (Torino, Streglio), che ebbe tre ristampe tra il 1906 e il '07 ed è ora quasi introvabile. Ho detto che la esclusione era stata arbitraria: se non altro per la prima di quelle poesie, che dava il titolo alla raccolta, e che è troppo caratteristica della psicologia e dell'aria gozziana perché fosse abbandonata in una edizione esauriente.

I fedeli di Guido Gozzano e in genere tutti coloro, che s'interessano alle vicende della poesia italiana al principio del secolo, saluteranno dunque con piacere la comparsa di questa edizione definitiva. Scorrendo questo volume ci è dato di ricostruire intera la figura del poeta. Il nuovo esame non conduce a sorprese o a nuove scoperte, ma probabilmente rende i contorni più precisi.

Si è voluto vedere troppo o troppo poco in Guido Gozzano. Si sono cercate derivazioni straniere di lunga portata — e non erano che risonanze e non più; si sono cercati anche motivi psicologici estremamente complicati. Che i giovani poeti sbozzati nei primi anni di questo secolo, ai quali fu dato l'epiteto di *crepuscolari*, avessero in comune una sprecata tendenza al cerebralismo non c'è dubbio; ma prima di dare un giudizio generale bisogna assodare quanto di quel cerebralismo sia passato nella loro arte e quanto sia rimasto alle soglie di essa, senza aver preso corpo, come semplice portato di una mala letteratura.

Di questo bisogna tener conto per l'ormarsi un concetto adeguato dell'arte del Gozzano, poiché quell'arte, se la si vuol vedere nelle sue espressioni perfette, è composta di pochi elementi giunti a maturazione, per toccare i quali bisogna passare attraverso un maggior numero di elementi rimasti incompiuti e confusi, che soggiacevano quasi tutti alle varie influenze letterarie del tempo o degli anni di poca precedenti.

\*\*\*

Nelle tristi giornate del settembre 1864 Torino era portata a ribellarsi dall'elementare istinto di conservazione, che le faceva indovinare come, nelle condizioni storiche in cui il fatto si verificava, il trasferimento della capitale significava per essa ben più che un'abdicazione politico-burocratica. Da allora per circa un ventennio, e soprattutto nei dieci anni tra il 1865 e il '75, Torino entra in una zona d'ombra, dalla quale esce prima lentamente, poi con lunghi passi per effetto del suo trasformarsi in un grande centro industriale e di transito interregionale.

Questo però non provocò una trasformazione rapida e radicale della fisionomia del paese; anzi il carattere lento, massiccio e misonista della popolazione reagì con tutte le forze ataviche, e finì, con uno strano accomodamento, per dare alle nuove forme di vita, alle nuove e necessarie abitudini un posto accanto agli usi, alle abitudini della vecchia casa patrizia o borghese.

Così nel suo aspetto architettonico la città s'ingrandì e si rinnovò, squadrando sempre più sotto l'influsso dei piani stradali parigini del Secondo Impero: e ciò non pertanto è rimasta rinchiusa nel perimetro delle vecchie mura, non più esistenti eppure idealmente riconoscibilissime; e i monumenti del primo rigoglio della monarchia, non imponenti, ma vivaci, riescono a comporsi in una certa armonia coi nuovi aspetti, per la loro stessa grazia insieme discreta e movimentata. Così egualmente nella vita e nella cultura piemontese, e torinese, in specie, lo sviluppo industriale moderno e le numerose influenze straniere di passaggio non hanno intaccato il fondo tradizionale, paesano, quale si venne modellando sotto i primi re piemontesi, con un certo lato casalingo di piccola nobiltà militare ed ecclesiastica, che, a poche miglia dalla campagna avita, non ha occasione né desiderio di obliarsi in conte. Vita mediocre e tuttavia sostenuta in un lato meditato: quanto bastava per conservare le prerogative familiari. Il barocchetto del tardo Seicento e del primo Settecento divenne quindi lo stile trionfante, e sopravvive oggi, adattandosi e insieme adeguando a sé le forme nuove; ma non è meno vero — qualunque fosse meno appariscente — che il barocchismo è rimasto trionfante nella cultura più prettamente torinese: cioè un seicentismo della seconda maniera, non quella rutilante, ma quella arguta e in minore del «concettismo». I due temperamenti maschi e violenti, che avrebbero potuto imprimere un'altra direzione al corso della poesia piemontese: Baretti e Alfieri, furono costretti ad allontanarsi dal paese ed

esercitarono la loro influenza in modo più potente in altre parti d'Italia, e in Piemonte di riflesso ed eccezionalmente. Invece le numerose influenze della mondanità francese del Secondo Impero dettero nuovo alimento al concettismo barocco dell'arte piemontese, aggiungendo un nuovo elemento esotico.

Per questa ragione, poterono acclimarsi perfettamente e diventare piemontesi di adozione, esercitando una notevole influenza, scrittori come il De Amicis e il Graf, figure l'uno, cosmopolita l'altro, entrambi artisti di quadretti e di bozzetti, fini, socievoli, sorridenti — anche se con melanconia: tristezze tenui che si possono portare in società e conferiscono alla fisionomia del poeta. Chi voglia farsi un'idea di quello che sia la concezione poetica tradizionale piemontese rispetto a quella maturata tra la Lombardia e la Toscana sotto l'influenza opposta del ribelle Alfieri non dimentichi *La partita a scacchi* del Giacosa — vero fiore di serra piemontese — e i disegni e il disprezzo dell'Alfieri Carducci per «confettieri» Giacosa e per «Edmondo dai languori».

Va ricordato però che anche l'arte piemontese tra la fine dell'800 e i primi del '900 ha sentito qualche eco del travaglio spirituale, che turbava il pensiero europeo, ed anche essa ha avuto qualche ora di raccoglimento, ed anche di dramma spirituale, che cogliano in anime solitarie, insoddisfatti, come il Bistolfi e il Camerana, vaganti fin dalla prima giovinezza fuori dell'orbita intellettuale piemontese e assorbiti in uno slancio verso l'infinito, che per Camerana divenne un tragico richiamo.

\*\*\*

In quest'aria di tradizionale *roccoco* artistico e di leggerezza mondana — parte stanca, parte inquieta, desiderosa di novità e insieme turbata, come da cattivi pronostici di un avvenire incerto — spunta e sboccia l'arte del giovane Gozzano.

Il fondo primitivo è quello del giovane poeta mondanò, secondo la tradizione letteraria torinese. A quella tradizione il poeta torna con sincera nostalgia fin negli ultimi tempi. La poesia *Torino*, che è tra le ultime scritte, ritorna, si può dire, al punto di partenza dell'arte gozziana:

Quante volte tra i fiori, in terre gaie  
sul mare, tra il cordame dei velieri,  
sognavo le tue navi, i tigli neri,  
le dritte vie cormiche di rotaie,  
l'arguta grazia delle tue creature  
o città lavorale al piacere!

Come una stampa antica bavarese  
velo al tramonto il cielo subalpino.  
Da Palazzo Madama al Valentino  
ardono l'Alpi tra le nubi accese.  
E' questa l'ora antica torinese,  
è questo l'ora vera di Torino.

L'ora etio dei dotti del Risorgimento,  
l'ora in cui penso a Massimo d'Azeglio  
adolescente....

Un po' vecchietta, provinciale, fresca  
tuttavia d'un tal garbo parigino,  
tu te ritrovo me stesso bambino,  
ritorno la mia grazia fanciullesca,  
e mi sei cara come la fantasia  
che m'ha veduto nascere, o Torino!

A te ritorno quando si rinfaccia  
il mio deluso da mondanità fasti  
Tu mi consoli, tu che mi loggiasti  
quest'anima borghese e chiara e fida....

Il poeta, ritornando con desiderio alle cose più amate in una esistenza, che si sentiva sfuggire inesorabilmente, fa un involontario ricapitolamento dei principali motivi della sua arte.

Il primo, più spontaneo, quello che ha respirato fin dall'adolescenza, («da Palazzo Madama al Valentino»), è il motivo torinese, della città mezzo tradizionale e mezzo moderna, mezzo provinciale e mezzo parigina, mezzo austera e mezzo livida. Questo motivo iniziale, direi quasi istintivo, gli è caro più d'ogni altro, perché gli dà un bagno di semplicità, di naturalezza («tu te ritrovo me stesso bambino....»). E mi sei cara come la fantasia — che m'ha veduto nascere, o Torino —, le quali sono troppo rapidamente svanite sotto l'influenza della Torino letteraria, cioè della Torino *roccoco*, e per conseguenza cerebrale, concettista.

Sotto questa seconda influenza i motivi naturalistici scolorano oppure tendono a confondersi in un tentativo di ricostruzione di una Torino stilizzata, tipo 1850: ricostruzione naturalmente cerebrale («Come una stampa antica bavarese»); ma che era stata assorbita anch'essa però dall'ambiente artistico e mondanò torinese.

A questi elementi sostanziali e primitivi si erano aggiunti e tendevano a crescere, col declinare della prima giovinezza e con lo sfiorire troppo rapido della salute, alcuni mo-

livi psicologici, che in parte erano eco d'influenze straniere o del Graf o del Camerana. Non potrei precisare per quanta parte gli fossero noti i versi di quest'ultimo (la raccolta completa, postuma, delle poesie del G. uscì nel 1907, quasi insieme con *La Via del rifugio*, presso il medesimo edit. Streglio), ma non è difficile fare qualche raccostamento. Si veda, p. es., il sonetto del Camerana *Quercia*:

Colossale quercia, o dietro la foresta  
le ciglia d'oro il plenilunio accampi  
magnificente....

e si veda come questo motivo è stato sviluppato sapientemente dal Gozzano, nell'*Amica di nonna Speranza*:

Romantica luna, fra un albero leggiadro che  
(baci le chiome  
dei ploppe, arcata siccome un sopracciglio  
(di bimbo,  
il sogno di tutto un passato nella tua curva  
(s'accampa....

Il presentimento di una morte precoce produce istanti di profondo scoramento o di incubo, e talvolta tenta di far salire tutta la poesia del Gozzano ad un significato quasi leopardiano di dolore immanente e di vanità delle cose umane. Sono voci sparse, che si possono raccogliere qua e là, o che talvolta sono addirittura solitarie. Nella *Via del rifugio* quel sentimento è mescolato con un lieve sorriso d'ironia:

A che destino ignoto  
si soffrì? Va dispersa  
la lagrima che versa  
l'umanità nel vuoto?

Socchiuso gli occhi estraneo  
al caso della vita....  
Verrà da sé la cosa  
vera chiamata Morte;  
che voglia assai forte  
per l'erta faticosa?

Ma altrove il pensiero della morte raggiunge ogni tentativo d'ironia nel poeta, se sopravviene l'idea che la morte lo raggiungerà prima che egli abbia mai conosciuto l'amore (*Convito*):

Fino alla tomba il tuo gelido cuore  
poterai con la tua sete fanciulla

Una li bacierà con la sua bocca,  
l'orlando il dritto cuore che resiste;  
e quell'una verrà, fratello triste,  
forse l'uscio picciotto con la sua nocca.

Ed ancora, in *Torino*, guardando indietro con desolazione alla breve vita:

L'infanzia remotissima... la scuola...  
la pubertà... la giovinezza accesa...  
I pochi amori pallidi... l'attesa  
delusa... il tello che non ha parola...  
la Morte e la mia Musa con sé sola,  
sdegnosa, incerta ed incompreta.

In questi tentativi lugari di dare alla sua arte un significato più profondo e quasi filosofico il Gozzano s'ingannava. La musa del Gozzano non era stata né sdegnosa né taciturna, anzi precoce e socievole, ed era stata perfettamente comprensibile e compresa in quello che era riuscito a dire compiutamente. Il resto non era riuscito a dirlo, tanto vero che nei versi precedenti ad un certo momento rinuncia da sé stesso alla parola («Il tedio che non ha parola»). Leopardi aveva trovato le parole adeguate.

Questi motivi posteriori tendevano ad intrecciarsi coi primi, esagerandone il carattere eminentemente letterario e cerebrale. Erano in buona parte elementi del decadentismo francese, i quali s'impossessarono del gusto del poeta — in un primo tempo borghese e provinciale — per le cose vecchie, casalinghe («le cose buone di pessimo gusto») e finirono per generare una propensione, una preferenza quasi morbosa per le cose non belle, non fresche, non giovani; e quindi per le persone, e in specie per le donne. Il tipo, ormai consacrato nello stile gozziano, è, come si sa, la signorina Felicita, «quasi brutta, priva di lusinga», nelle sue vesti «quasi campagnuole», dalla «faccia buona e casalinga»; ma che è ammessa all'attenzione del poeta, perché riscontra «un tipo di bella fiamminga», e che il poeta si compiace, a freddo, di fare innamorare, pel gusto di immaginare tutta una vita provinciale, che potrebbe fare con lei, ma che sa bene che non farà.

\*\*\*

Analizzati gli elementi essenziali dell'arte del Gozzano, possiamo tracciare rapidamente la loro genesi.

L'elemento naturalistico, semplice, fanciullesco, è travolto da tutti gli altri elementi letterari sopravvenuti precocemente. Spunta qua e là, subito soffocato o falsato. Si veda la poesia, caratteristica a questo riguardo, intitolata *Elogio degli amori ancillari*.

Nulla di più naturalistico che i facili baci  
colti sulla bocca di una cameriera. Parrebbe  
che in una ribellione per la vita letteraria  
il poeta amasse obliarsi nel piacere di una  
vita meno che semplice, elementare. Ma ecco  
che vien fuori il vero motivo psicologico:

M'accende il riso della bocca fresca

e il profumo d'istoria bocceccesca

Gaie figure di Decamerone  
le cameriste dan....

Torna dunque anche qui la vita letteraria. La conquista della servetta piace soprattutto perché suggerisce una visione bocceccesca.

*Paolo e Virginia* e *La Signorina Felicita* sono in bilico sullo stesso piano mobile di una ambiguità artistica non risolta. Nella prima il poeta si sente per un momento in immaginazione il giovane Paolo dell'immortale candido libro di Bernardino di Saint Pierre; ma è un momento fugace d'illusione. La realtà gli rende di nuovo il suo cuore ghiacciato d'ogni giorno:

Ah se potessi amare! Ah se potessi  
amare, canterei il novamente

Annulli! Miserrere,  
miserrere di questa mia giocosa  
aridità larvata di chimere!

Nella *Signorina Felicita* il poeta, più scaltrito e più egoista, sente già il peso della precoce vecchiezza, che è nella *Via del rifugio*, e non può più illudersi di essere l'ingenuo giovinetto Paolo; ma s'illude di bere a nuove fonti di vita, avvicinando la ragazza ingenua, una Virginia provincialotta. E' un altro sforzo per un ritorno alla vita naturale, come quello che abbiamo visto accennato nell'*Elogio degli amori ancillari*; ma anche qui cade presto di fronte alla realtà del carattere irrimediabilmente artificioso del poeta, che mentre da principio tentava d'innamorare sé stesso, alla fine si accorge bene che non ama e tuttavia continua ad ingannare la ragazza, per un crudele esperimento poetico, per assoggettare la innocente felicità al camuffamento fantasico in ragazza romantica tipo 1850. Il giorno dell'addio la povera ragazza, col cuore gonfio, scrive la data sul muro. E il poeta dal cuore di ghiaccio:

Io non sorrisi. L'animo gotette  
quel romantico gesto d'educanda.

E giunse finalmente il momento del distacco, «distacco d'altri tempi», e:

M'apparisti così come in un canticò  
del Prati, laggiù l'abbandono  
per isole perdute nell'Atlantico:  
ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono  
sentimentale giovane romantico....  
Quello che fiaga d'essere e non sono!

Quest'ultimo verso è la chiave e insieme la maledizione di questo gruppo di poesie del Gozzano. Egli si sforza di fingere come uomo e come poeta, perché gli pare che quello che è meno bello. Ma viceversa è troppo presente in lui la preoccupazione di recitare la parte, perché la poesia possa sgorgare limpida. E tanto meno ci convince quando si rifugia in considerazioni astratte. Il *Miserrere* di *Paolo e Virginia* e certe interrogazioni retoriche della *Felicita* («Giovane guarire? Giovane che si viva? ecc.») tengono le cose meno belle dei due componimenti.

\*\*\*

C'era da temere che per questa via il Gozzano, malgrado i graziosi tratti di poesia sparsi qua e là, si sarebbe inaridito in un'arte eccessivamente di maniera, eccessivamente torinese, nel senso che ho detto più sopra. Per fortuna sorse l'ispirazione dalla stessa crisi del suo cerebralismo. A lura di amare le cose vecchie, le donne vecchie, finché se stesso più vecchio (il piacere della vecchiezza a ventisei anni!), a furia di pensare la vita come un romanzo vissuto da un altro («un bel romanzo che non fu vissuto — da me...»), di vedere la bellezza nell'irreale e anche nel fittizio e nel falso («le vecchie stampe — artificiose, belle più del vero»); a lura di negare la vita vissuta per la vita fantasistica, l'oggi per l'ieri, egli finì per sentirsi né di oggi né di ieri, e la visione che continuamente prospettava su di uno schermo immaginario, col ripetersi del gioco all'infinito, si scoloriva e, peggio, s'immurava, assimilandosi alla visione, che aveva di sé stesso davanti allo specchio. E' la maledizione che persegue tutte le forme di cerebralismo.

Allora egli fu assalito da un sentimento, che non aveva provato ancora. Egli aveva cercato di loggiarsi la vita una volta per sempre in un bel panorama, come in una delle vecchie stampe, che tanto gli piacevano, e di guardarsela questa vita fantastica con il gusto del collezionista appassionato, tanto da obliare completamente la vita in atto:

(Socchiodo gli occhi, estraneo ai casi della vita)

La vita.....  
..... Non agogno  
che la virtù del sogno,  
l'incoscienza della vita.

Ora cominciava ad accorgersi che di tutte le illusioni quella era la peggiore; sentiva anche dentro di sé il fluire del tempo, che tutto muta e tutto rapisce, anche le creature della nostra immaginazione. Ed allora, come altri resta percosso per la perdita di una persona cara, egli fu percosso per non poter possedere interamente ed eternamente le creature della propria immaginazione, così come una volta gli avevano sorriso. Non meno delle donne vive, che egli non sapeva amare, anche le immagini del passato, suoi desiderati rifugi, si scoprivano enigmatiche e sguerrate dalla vita dell'amore immaginario. Spuntò allora, vero fiore della poesia del Gozzano, il senso della nostalgia, che sgorga dall'unico sentimento reale e profondo, che lo abbia scosso nella breve, arida esistenza.

Dallo stato d'indifferenza volontaria, di cui s'era fatto un programma di vita, rischiuse nel ritorno della *Vita del rifugio*

(Socchiusi gli occhi, sto  
supino nel trifoglio  
e vedo un quadrifoglio  
che non raccoglierei)

Il poeta passa ad uno stato di languido rimpianto per la raggiunta coscienza che il passato è inafferrabile e lui è ormai impotente a cogliere il presente. I due simboli di questo nuovo stato d'animo, riscaldati di vera e intima poesia, sono la fotografia sbiadita della giovanissima Carlotta, l'*Amica di nonna Speranza*, con la data: «28 giugno 1850», e la fuga in bicicletta della viva adolescente Graziella, che non ha detto una parola al

poeta e non ha levato con uno sguardo la sua schiacciante malinconia (*Le due strade*)

..... «Fu l'ultima, amore,  
per te, come il Dolore.....» — «O la Felicità..»

In queste due poesie, alla confusione precedente di motivi eterogenei e per lo più filtrati attraverso ricordi letterari, succede una discriminazione, che rende limpida e dà una fisionomia propria alla poesia del Gozzano. Questa è una fisionomia profondamente sconsolata. Il sorriso del «lorinese» mondano si sforza invano di distendere le rughe di una precoce vecchiezza. Il poeta tenta ancora di loggiarsi la vita secondo le lusinghe della fantasia; ma questa volta la vita reale gli è dappresso e gli soffia un vento gelato sulla faccia.

Nel guardare la vecchia fotografia sbiadita di Carlotta gli pare di rinascere: («Rinasci, rinasci nel mille ottocento cinquant'anni»). Ma, ahimè! è un sogno di pochi minuti, e il poeta questa volta ne ha coscienza: Ma te non rivelo nel fiore, amica di Nonna! (Ove sei o sola che forse potrei amare, amare d'amore?)

Nelle *Due strade* il giovane legato alla pesante «catena antica» di un amore per una donna («da troppo tempo bella»), è sconvolto dall'apparizione della vergine sul primo fiore. Ma il suo fantasticare è inutile; a quel fiore non gli sarà dato di stendere la mano. Egli resterà legato fatalmente all'antica catena umiliante, Adolfo moderno, non meno egoista, ma meno coraggioso.

In queste poesie l'arte del Gozzano prende significato e diventa veramente lirica, cioè da statica e schematica che era prendeva vita e movimento per un profondo contrasto spirituale.

Ahimè! quella voce aveva appena acquisito tono che fu soffocata per sempre!

MARIO VINCIGUERRA.

## RIPRESA DEI GONCOURT

Quando Edmond e Jules de Goncourt iniziarono, l'anno 1851, il loro diario, abitavano un modesto appartamento a Montmartre e precisamente, rue Saint-Georges. Conoscevano poca gente, si annoiavano da morire, e occupavano la loro giovinezza fabbricando pensosamente grossi libri come *Le Histoire de la Société pendant la révolution* e *Portraits intimes du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Per inesperienza o poca fama erano anche stati costretti a vendere all'editore Dentu quest'ultima opera formata di 2 volumi, per soli trecento franchi, mentre ne avevano spesi circa tremila in ricerche e autografi. Con un cattivo affare di tal genere si chiudeva l'anno 1856, e finiva il loro noviziato.

Gli amici di cui si parla con familiarità nei primi volumi del Giornale erano sempre Gavarni, Flaubert, Saint-Victor, Gautier. L'ammirazione dei Goncourt era particolare per Gautier loro primo e ultimo maestro e per Gavarni sapiente calcolatore.

Al tempo di Gavarni e di Gautier i due fratelli sostavano a lungo sulle impressioni di natura e di umanità, dato lo stretto cerchio di amici e il molto tempo da perdere. Le giornate passavano in piena solitudine, annoiandosi della loro stessa compagnia come se fossero una sola persona, annoiavano meticolosamente cose e persone incontrate e conosciute, si soffermavano volentieri su ogni inutilità e decifravano con pazienza i nonnulla. Ma qua e là scaturiscono inaspettati tormenti e forti desideri.

Si erano staccati dalla oscura provincia per tentare la letteratura in un grande centro come Parigi. Edmond non ancora trentenne e Jules compiuto appena il quarto lustro. Un ventennio vissero in comunione di spirito, lavorando allo stesso tavolo, insieme, assiduamente e intensamente. Parteciparono al movimento letterario del loro tempo dimostrandosi con opere critiche e creative osservatori singolari, eruditissimi conoscitori, moralisti e romanzieri nuovi. L'uno accanto all'altro conobbero le amarezze e le gioie della vita letteraria, molto più le amarezze che le gioie. Indimenticabili l'insuccesso di *Henriette Maréchal* al Théâtre Français, l'anno 1865.

Quando dal modesto appartamento di Montmartre i due lavoratori avevano potuto confinarsi nell'ampia villa di Auteuil acquistata col frutto delle loro quotidiane fatiche cerebrali, realizzando così uno dei sogni più belli, al prece Jules il destino non concedeva che poco tempo per godere la quiete e la felicità della ricca dimora, dove si sarebbe dato tutto con gioia alle serene creazioni.

Fino al giorno che i due fratelli e preziosi collaboratori furono sani e pieni di vita segnarono il fenomeno più interessante della letteratura dei loro tempi. Le doti dell'uomo supplivano alle manchevolezze dell'altro. Vivevano una vita intensa e aristocratica che destava intorno invidia e curiosità. Spentosi il fratello minore a soli quarant'anni, Edmond visse a lungo da sopravvissuto centenario. Non perdeva, perché innata, la volontà di scrivere libri, ma lui e gli altri nei rapporti col mondo. Forse non era anelata via per sempre la migliore parte di se stesso? Vagò sperduto e malaticcio. Continuava in lui a vivere il lavoratore tenace, ma nella sua opera mancò sempre la scintilla che un tempo veniva fuori al contatto delle diverse intelligenze. La nota galea dello spirito di Jules de Goncourt non si ritrovò più nelle innumerevoli pagine lasciate dal fratello rimasto. Ora è dovunque l'incubo, l'attesa della morte imminente. Il più giovane e più ardente esercitava

res Zemganno». L'orchestra aveva visto man mano Zola, Loti, Maupassant staccarsi dall'ombra, giungere all'immenso successo, alla fantastica fortuna, il desiderio di arrivare al fanatismo delle masse aveva preso anche lui. Sperava allora che l'apparente insuccesso dei suoi romanzi dovesse mutarsi in grande trionfo al teatro. Vecchio e sofferente volle ritornare alle battaglie della giovinezza, dare a tutti la sensazione di non essere caduto negli anni, si dedicò anima e corpo a inseguire la capricciosa chimera, ma lo spirito e la forza venivano a mancare. S'illudeva di rivivere le giornate di *Henriette Maréchal* solo perché all'Odéon o al teatro di Antoine i suoi romanzi dilaniati suscitavano un'ira infernale nella sala. Il morbo del teatro lo aveva preso forte negli ultimi anni, tanto da larghi perdere completamente la testa. Il solitario desiderava allora l'ampia villa di Auteuil, per correre dalla mattina alla sera da un impresario a un altro — una vera e propria via crucis — a vigilare sulla sorte dei suoi lavori, da mettere in scena; ansia, febbre, trepidazione, gran tic-tac di cuore alle premiere e alle riprese, non dormire più, non mangiare più, vivere settimane intere in una prolungata e dannosa tensione di nervi. Egli stesso non riusciva a spiegarsi la ragione di tanta passione per il teatro, ma s'illudeva fino al punto di ubriacarsi, nella speranza di una imminente rappresentazione di un suo lavoro.

Per molti anni Edmond de Goncourt aveva lavorato gettando nel mercato letterario tanti libri ed era anche rimasto nell'amaro silenzio e nella triste solitudine, senza mai chiedere ai suoi ignoti ammiratori e detrattori una sola parola di lode o di biasimo. Ora, quando già era troppo vecchio e a torto si sentiva giovane per aver dimenticato la sua personalità, volle dare sfogo al suo desiderio già impudrito, di chiamare gli uomini a raccolta e farsi battere le mani o farsi insultare personalmente. L'idea voleva vedere tutti i giudicatori del suo talento singolare, e per diversi anni li fece accorrere nei vari teatri aristocratici e popolari di Parigi. E non dispiegò mai di ottenere un successo teatrale pari a quello che spesso capitava a Loti, Zola, Daudet, il clamoroso successo seguito da innumerevoli repliche: ma fortunatamente non ebbe mai, e rimase artista dal fascino misterioso e maturo incompreso.

Nella mania o passione per il teatro portò la coesistenza, la tenacia di letterato, la stessa volontà ferrea con la quale aveva ossessato e reso vittima senza rimedio il fratello. Edmond de Goncourt fu di peso sugli impresari e sugli attori; li oppresse, li confuse, li avvilì con la sua testardaggine. Non lasciò in pace nessuno, l'indulgenza e la bontà con cui veniva trattato erano dovute all'ammirazione rimasta verso il suo passato; e solo in nome del passato egli riuscì a portare sulla scena le sue intangibili creature nate di poesia, di solitudine e di tormento, per avvilire, confonderle nella mediocre umanità, farle prostrare ai piedi d'una folla alcolica, macchiata d'olio di palcoscenico. Un'attrice intelligente e buona come la Réjane fece tutto il possibile per conciliare il talento del curioso scrittore con le pretese del pubblico poco evoluto; diede tutta se stessa perché il nome dei Goncourt rimanesse puro anche nella contaminazione delle scene. Così non la pensò Sarah Bernhardt. Edmond la circondava di cure, la cercava, la esaltava inutilmente, si umiliava dinanzi a lei nella speranza che l'idolo della plebe parigina lo interpretasse. La Bernhardt molto pratica lasciò spirare invano alla soglia di casa sua l'autore della *Faustina* e non gli confidò mai che la si apprezzava da lei e dal suo pubblico era l'alta degli esecrabili martelliani del più archaico e sano Hugo.

Sperduto, affaticato — lo s'incontrava a ogni svolta di strada — Edmond de Goncourt invano vagò e si smarrì nella ricerca della felicità e della grossa gloria che la gente del suo secolo avrebbe dovuto dispensargli. Vagamente egli richiama alla memoria degli uomini, i due aristocratici letterati di un tempo. Solo una volta l'anno, il giorno d'oggi, Goncourt si ricordava in realtà del grande fratello scomparso.

Con tanta pazienza e con tanta cura i Goncourt rilegarono il loro Giornale, questo manuale del perfetto letterato! L'uno e l'altro non avrebbero dovuto finire con l'annoiarsi di registrare le indiscrezioni e pettegolezzi da Magny e di notare piccoli e grandi avvenimenti settimanali del mondo spirituale? Per più di quarant'anni Edmond fu fedele alla vita delle sue cronache. Grazie al gradevole almanacco chiunque può familiarizzare con gente che non capita spesso tra i piedi, come Flaubert, Sainte-Beuve, Gavarni, Daudet, Zola, Maupassant, Renan, Turgenieff, Taine, Rollin, Gambetta, Loti, Hugo ecc. Le ingenuità sulle abitudini degli uomini lasciate fresche e colorate dalla penna dei due sagaci acuti e lungimiranti fratelli, divertono tanto, che non passa una stagione che il Giornale non ritorni qualche ora in voga alle rive destra e sinistra della Senna, per rinanziare le conversazioni dei «boulevardiers». Appassionano le cronache dei Goncourt in specie per le indiscrezioni che vi sono dentro: letteratura amena sarebbe il Giornale secondo la maggioranza. E pensare che i due fratelli erano convinti di aver fatto storia onesta seria scrupolosa, di aver fatto una severa testimonianza dei tempi vissuti, a studiare nell'avvenire come in alcuni collegi si studiava già l'*Histoire de la Société pendant la révolution*.

Ma in particolare modo gli annali dei Goncourt meritano l'attenzione degli onesti letterati che, oltre a poter rifare in essi la storia imparziale del tempo, c'è anche da ricostruire attraverso le vive pagine l'ultimo dramma delle due anime, che ha inizio e fine tra il 1861 e il 1870, quando i due fratelli creavano con la loro tormentata e legata esistenza letteraria il più schietto romanzo.

AVIANTE.

Imminente:

RICCARDO ARTUFFO

L'ISOLA

Tragedia - Ai prenotatori L. 10.

## PROPILEI (pensieri)

«L'esprimersi è un voler padrone; che è come il padrone che attira e a volte colorisce la luce. C'è chi lo ha e c'è chi fugge di averlo; ma dal tono lo si può capire. Nature violente ed impetive esistono, tuttavia, che non hanno bisogno di mettere le loro intimità in pubblico: per costoro il pudore non esiste. Scoperciano l'officina e ti fanno conoscere ogni meccanismo e procedimento (quando tutto non si riduca a un povero banco di legnaia) in modo che poi, a riguardare l'opera compiuta, manca il più importante della meraviglia: l'improvviso. Questi artisti sono in parte perdibili; perché la loro impudicizia è innata; perché i loro organismi grandiosi e communi non volentieri dai quali bene o male puoi imparare, e poiché un loro pudore mancando a loro quella soddisfazione, della quale sentono più che altri il bisogno di comunicare naturalmente col loro alto; della commovente, pontifica, che può ragionare più bella e liupido cielo. Non è perdibile però chi, fabbricando burattini senza grazia, sente il bisogno di mostrarti i suoi scarci ferri; presumendo che come l'epoca sacrifica alla critica vuol farsi credere che anche lui ci ha la sua parte di molina e si rende simile a quelle donne che se gli andate a dire: — il tale è grave — rispondono invariabilmente: — ed io? da stamane mi dura l'emierano...»

Forse è questo pudore che trattiene noi dal mettere troppo in mostra. Se non sia invece qualche dubbio egoista come quello di non dire nulla di importante a chi dirlo vuole; ipotesi da scartarsi riflettendo che tutto e nulla è importante e si dice male solo quello che non si ha da dire. Oppure una certa vanità di gente superiore anche all'arte e che non vuole manifestamente mettersi per nessuna strada; oppure l'idea che a decidersi c'è sempre tempo, segno questo, stammi, che le nostre necessità non sono troppo impellenti.

\*\*\*

Eppure, dentro di noi, tutto è terribilmente espresso. Ma ci accade, avvicinando chi non ci somiglia di scoprire che siamo lontani, oh quanto da noi capire e ricreare nella paura dell'insufficienza. Questo ci fa conoscere come la solitudine non sia già di chi basta a sé stesso — nessuno basta a sé stesso — ma di chi non ha con chi discorrere di quello che più gli importa; e cioè delle ingombranti miserie del proprio cervello.

Fu dato all'uomo di buona volontà, a differenza dell'animale che vive una sola possibilità, questa felice attitudine a spogliarsi d'ogni più aderente abito e capacità non appena ne scorge la trama del troppo uso. Ma questa virtù, per similitudine in comune colla serpe, è solo di chi come essa ha l'ingenuità e a volte fascinatorio lo sguardo; e ci viene forse dall'accennarsi che il Tentatore fa conto di noi, cibo per lui agognato.

Ma, cambiando, possiamo sempre fargli il tiro di rinfacciare: per quanto l'epoca lo concede, che è pervasa di lui e domanda scaltrezza.

\*\*\*

Non si è per tutti la medesima persona. Ciò non soltanto perché ognuno vi guarda con occhio diverso, ma perché è necessario esser veduti in modo diverso da ciascuno. Con ogni uomo nascerà ad alcuni specialmente le proprie virtù; ad altri specialmente i propri difetti.

\*\*\*

L'orgoglio è un'inetta farfallina. Diffidare di chi non si mostra orgoglioso: costui ha dentro consumato ogni fonte d'ingenuità ed è giunto non che a ridere di sé stesso — cosa non troppo difficile chi ci gada a prodursi come leggero ed a farsi accettare dal prossimo — ma a starsi con sicurezza; a costui è possibile ogni più difficile atto e può ripetere qualunque domanda di schiarimenti. A vivere non ci ha poi tante ignote e se non è un artista che si rischia a giocare — ecco l'ultima forma d'interesse — è certo l'uomo delle belle occasioni, quando lo vita si può buttare per una parola. Diffida: questi è un gran d'uomo, ed è libero, e può trascinarsi dove vuole lui. C'è poi tra chi non è orgoglioso anche il povero di spirito e il santo. Ma il primo si dà a conoscere e si difende con la premissione e il secondo ha già concluso per sé e per gli altri niente per noi, sinora, a certe conclusioni è più santo non arrivarci.

\*\*\*

Per farsi una personalità è necessario sbarazzarsi di tanto la tanto della propria. Questo conduce al disinteresse, allo spirito di sacrificio.

\*\*\*

E' pacifico: la matematica e la logica sono i più grandi errori dell'uomo. Avendo bisogno di un risultato egli ha creato quelle due fredde astrazioni e coi numeri gioca e coi ragionamenti come un Nume con le possibilità. E fu stabilito che quanto più è non è freddo maggiormente egli si dinanzi buon dialettico e matematico. Pure, esistono degli uomini che possiedono poca umanità riescono per via d'intelletto a concepire e sono in questo ammirabili; che la loro manca di facili difetti.

\*\*\*

Tutta l'umanità lavora per un'astrazione: poiché il progresso, questa felicità promessa nell'avvenire, esiste realmente, ma in astratto. L'uomo perciò non si riposerà mai: se non nel pensiero, nell'arte. Di fronte alla vita si troverà sempre di fare un certo numero di movimenti più o meno dolorosi.

ADRIANO GRANDE.

PIERO GOBETTI Direttore responsabile.  
Soc. An. Tip. Ed. «L'ALPINA» - Cuneo



Di esultanza avara murrice l'antate ci mirava ritelata il segreto in quella *fontana* de leccature che rana, nuchr rronagliamtele, non vera piva avanti lettera del Reecher, lvi è rursurata l'irato di quella rbi è stata l'evi dell'ara per la lettra; l'infuria, che un libra dileto binniva a raptie ed imemmarare. Il lanciai r rrativa, allora, strobata a tutta il monda d'intarna: lasciana a nollinare il libra per sedere a nusa, ten framenti ed agniti; ed è riti n eni mienan, della mensa, gli ai lermavane negli occhi ma nan giuggerana il lenno perduto enera dietro le immagini del liles. Le parole che ndon gli penetra rano in non orecchia che nan gli pareva ma; le delizie primaverili del parco valevano a penn per affigli non angelo. Ma ora ciò che gli era sembrata von ronzia del manda circante, e pettegale ecalecia dei lamiagieri ed inutile pompa di calari e di laeme delle cose, gli si rivela come la vera e superstite e durabile poesia di quei gianni remoti. L'attenzione del lanciai lettore era nata come non gnava sensibile che, dentro di sé, impigriora il na principale oggetta, cioè la lettra, n ri di nuso faceva cararegnr lnti i snoi poteti sensitivi. D'intarna, l'italiana, senza raputa del lanciai, eunati von i presenza s'innuovavano nan cantilo in qualche parte dell'anima che, beatamente divagata ed eciosa, resisteva al comando della valentia e perfina all'imperatoria del pianete che li avrebbero importa di nancentrarsi tutta al libra. Agli amabili inviti del monda renviana rratu i inespugnabili della caratena; che registavano quegli inviti, senza nemmeno entrin di antenaglierli con un nammo, snblimacarli nel vago fluido di una rancia indifinita. E', questu murrice, la rindian peurlantina: il « tana Proust ». Egli li tirava n la rrennara adesso, accendendosi a rcedere in lontane *fontaine* de l'etere. L'oggetta preispino dell'attenzione di allora, adesso nan lo tocca più: h vualu quella guaina, ma i poteti sensitivi di che essa data, li attraversana n ri sfollondana per la sua lancia ntrina ad esplorar l'atmosfera nhe la circondava. E non importa, ora, che quella musica si ritruadua negli idonici strumenti che l'aravano prodotta in origine; non importa che iravi i mai covalentini elatichi e fonn-

fui proprio negli aspetti e nelle forme donde essa era nata primamente. Non ci dobbiamo chiedere — e il precisare la domanda ne rivela già l'assurdo — se le luci, i colori, gli odori che Proust ci descrive siano quelli veri, quelli che veramente brillarono e gli sorrissero al tempo della sua fanciullezza. Autentica romanziere, e non storico né scrittore di memorie, egli ci offre, per un lato ad una sensazione ed un sentimento, particolari e notazioni verosimili e riesce, con l'artificio di giuste intonazioni e di adeguati ambienti, a farci scambiare il suo verosimile col nostro vero.

La Recherche è tutta costruita su movenze identiche a quelle da cui nascono le *fourées*; sempre l'autore parte in cerca di un'antica attenzione che ha smarrito il suo oggetto primitivo e che non ritrova se non la musica nella quale, senza darsene per intesa, si era allora lasciata calare. Le *fourées*, del resto, non sono se non una Recherche troncata alle prime pagine, con già tutti i temi che ritroveremo in *Du côté de chez Swann*: il giardino che sarà poi il giardino di Combray, l'interno della casa di villeggiatura con una *grand'tante* che somiglia affatto alla *grand'mère* della Recherche. E, quando vorrà dare principio al romanzo, Proust prenderà le mosse dell'attenzione che, fanciullo, egli voleva a catturare il sonno renitente e ritroverà, per questa via errabonda e distratta, l'ambiente serale e notturno della casa di Combray, della propria stanza di Combray. Poi, per seguire, andrà in traccia del gusto di un pezzo di madeleine inzuppato nel tè. E così avanti. Si direbbe ragione a Rivière che riassume Proust nella figura dell'uomo che non pratica tagli nella realtà, che non si preoccupa di sceglierli ciò che lo attrae o lo interessa o lo soddisfa, e di respingere il resto; senonché tale devozione che non conosce preferenza, questo sentire tutto, percepire tutto, senza eccezione, questa — diceva Rivière — « sérénité presque insupportable du regard » vogliono essere considerati come il rovescio e la reciprocità di una passata attenzione che aveva tutto escluso, per prendere di mira un solo oggetto. In seguito a siffatto svolgimento, a siffatta reciprocità, le tempo *perçu* in una lunga serie di interessanti particolari e limitati, viene ritrovato.

## II.

Hanno voluto, taluni, fare della memoria la preponderante facoltà di Proust. Impropria formula: massime se sia stata escogitata a spiegare la stupefacente ricchezza di particolari che pulsano intorno ad ogni argomento toccato dalla Recherche. Proust non musica affatto un libretto fornitogli dalla memoria. Del resto, segnalando il valore di pura *verosimiglianza*, e non di verità storica, delle descrizioni proustiane, abbiamo già — per questo lato — messa fuori causa la memoria, che sarebbe la naturale depositaria della verità storica. Ma coloro che hanno fatto, di Proust, principalmente il poeta della memoria, avranno avuto intenzioni più sottili: che vale la pena di discutere.

Tutti i poeti hanno fornito, a modo loro, una prova ad un esempio del vecchio adagio: *primum vivere, deinde philosophari*, scendendo sul ritmo binario di quell'adagio i momenti successivi secondo cui si è sviluppata, in una cronologia più o meno rigorosa, l'opera loro: prima vivere, e poi rendere lirica testimonianza delle cose vissute. Ma i due poli del vivere e dello scrivere pare che Proust li abbia toccati in più spiccia maniera e che, del suo passaggio dal primo al secondo, abbia fatta addirittura la ragione del romanzo suo. Prima la vita, e soltanto la vita; poi l'arte che si piega a rimembrarla; e questa è un po' la morale critica di quella leggenda, di colore leggermente estetizzante, che narra di un Proust chiuso in una stanza a doppia parete, esule dal mondo, e volto solo alla composizione della Recherche. Gli altri romanziere sensibilmemente avevano rendente le esperienze della loro vita nelle favole dei loro eroi: talché gli eroi non apparivano semplici mandati dell'autore ambasciatori di ricordi suoi, dei quali non portavano pena: il materiale mnemonico che fosse, per avventura, entrato a plasmare i loro temperamenti o caratteri aveva fatto blocco con essi e smarrito le nate sembianze. Nella campagna narrativa non si potevano più discernere, se non viziamente, — a titolo di indiscrezione o di pettegolezzo — eventuali documenti della vita dell'autore; più o meno belle e buone invenzioni erano, che si giustificavano come aspetti artistici, coerenti ed umani della vita dell'eroe. Proust, all'incontro, non si costituisce — dicono — dei testimoni che vengano a sollevare la sua esperienza personale a trasfigurazioni fantastiche: quella esperienza, egli la consegna immediatamente al suo romanzo come cosa ricordata. E scrive, dunque, il romanzo della memoria. Ma allora va perduta una dei caratteri, a nostro avviso, fondamentali della Recherche. La quale si presenta come un corteo lantamangorico, vera e propria *féerie*, di tutte le piccole cose e sensazioni e fatti che, sulle carte di Proust, auspice la persuasiva musica in cui egli li ha sommersi, hanno trovata l'anima loro: il genietto complicato e vario che li riempie, con tutta la vicenda ricca e mutabile dei suoi moti. E vi fu chi giustamente paragonò la Recherche alle *Mille e una notte* « d'un vizio moderno, lantague, ténèbreux et charmant ». Quei genietti, quegli inusuranti, tantissimi e luminosi sono i veri protagonisti del romanzo di Proust: il senso, mettiamo, della « petite phrase » della sonata di Vinteuil, o l'atmosfera della città di Doncières, o l'odore

di una stanza d'albergo. E stanno alla vita pratica di Proust come qualunque protagonista di romanzo sta a quella del suo poeta. Che cosa rappresentino, di fronte a modesti infinitesimali protagonisti, le grandi figure dei personaggi (Swann, Françoise, Odette etc.) che compariscono e indugiano nella Recherche, vedremo qualche altra volta. Qui preme di notare che i protagonisti del romanzo proustiano occupano, non uno spazio materiale, bensì una durata: il terreno sul quale nascono, si posano, si succedono ordinatamente tra loro, sviluppano e intrecciano le loro microscopiche vicende, vorrà essere il luogo di tutte queste durate: cioè la memoria. Essa è veramente il passaggio sul quale Proust situa i suoi eroi. E come i paesaggi di tutti i buoni romanzi interferiscono nella natura dei personaggi, la influenzano e, anche, la spiegano: offrono tutti i loro aspetti e le loro risorse per contrappuntare le lisioni e gli sviluppi morali dei personaggi e, d'altra parte, pare si risentano in qualche modo dei casi che toccano a quelli — così la memoria è generosa, al romanzo di Proust, dei suoi filtri, delle sue tinte melodiose, delle sue patine sentimentali, delle sue venette velate, delle sue patetiche brume. E segnatamente all'età e notte quella attesa affettuosa che è tra i più indimenticabili contrasti del tocco proustiano: gonfia dolcezza di che si rivestono le cose quando ci confessano senza più amareggiarci: quando cioè possiamo riferirle ad un passato che più non irroventa la nostra passione, ed a cui pure vogliamo bene perché è il nostro passato.

Un bloslo spagnolo ha proposto di legare Proust col nome di « inventore », anzi che con quello un poco mitico di « creatore » che vien decretato genericamente ai poeti. Proust ha scoperto un nuovo filone di cose da descrivere: di un continente che ne era stato escluso fin qui, ha segnato la longitudine e la latitudine nella letteratura. A nostro avviso, quelle cose si possono radunare sotto il nome di idiosincrasie: Proust, poeta delle idiosincrasie. O meglio, di quelle che, prima di lui, solevano considerare sterili ed incommensurabili idiosincrasie. Una popolazione fitta, e anche molesta, che viveva nel subconsciente e ogni tanto mandava certi suoi oscuri avvisi e non cessava tuttavia di insidiare la nostra volontà di conoscerci e di discernerci intimamente. Era una posizione un po' tautologica, la nostra: a interrogare quelle « idiosincrasie non si ritrovava se non poche parole perché di un linguaggio troppo razionalmente nostro. In segreto, si poteva anche venire a rassegnaie transazioni, integrando il vago delle idiosincrasie con la nozione di un certo « non so che » resistente ad ogni indagine: frugando, insomma, di aver capito tutto; ma se ci fossero voluti aprire con altri circa questi oscuri esseri abitanti il nostro spirito in una sorta di sinbiosi incallita, sarebbero saltati in mezzo la certezza di non riuscire a farci intendere e, anche, una punta di pudore. Si parlava di sensazioni « caratteristiche »; e noi si pativa delle nostre, gli altri delle loro. Con meno cautela e scupolosa, Proust è riuscito a sciogliere l'ordito impenetrabile delle idiosincrasie, rispettandone per altro la morbida ed ombrosa natura. Ce ne ha detto il segreto così chiaramente che tutti le abbiamo riconosciute: e nondimeno le ha lasciate libere tra le native aule del subconsciente. Basterebbe pensare a quel capitolo finale dei *Swann* intitolato: *Nomi dei paesi: les noms*. Dei paesi sconosciuti, quando li vagheggiamo come possibili o desiderabili luoghi per un nostro soggiorno, ci loggiamo rappresentazioni in qualche modo somiglianti agli slondi architettati dalla scenografia « sintetica » dove pochi elementi generici: pezzi di muro, colonne, alberi mozzati o rupi, giocati sotto luci concitanti e capziose, si completano di tutti i dettagli trasalciati, che la nostra immaginazione aggiunge scegliendoli tra i più propizi ad incominciare il dramma: e ne esce una scena valida ed espressiva più che qualunque veduta minuziosa e realistica. Ma, per inventare siffatte scenografie, noi diventiamo, alla moda di Rimbaud, degli « opéra fabuleux »: le figure sono illuminazioni scettanti e lugaci: le emozioni, evanescenti velitigini. Proust, di quei paesaggi evasivi e fragilmente fondati in qualche luogo imprecisabile e sognoso, riesce a rilevare la topografia, a dare una fotografia completa con i giusti lumi. Riesce, degli odori vaghi di città ignote, a distillare l'essenza. Del vagheggiamento di una città che non si è mai veduta, riesce a ordinare una figura non meno certa e irrevocabile di quel che sia il ricordo di una terra visitata. E ci offre la guida, il poetico Baedeker di quella Venezia, di quella Firenze che sono ancora allucinazioni lantase, latte di reminiscenze letterarie, pezzi di cartoline illustrate, frammenti di sensazioni altrui e soprattutto del nostro ansioso desiderio di presentire allorché le pensiamo mete di viaggio. Ancora: siffatti presentimenti, che ci erano parsi gratuiti, Proust li accetta e li inverte con motivi lermi, quanto delicati: e il suo sogno di Venezia diventerà anche il nostro, quasi che egli ne abbia fissati gli elementi più indiscutibili. Perché, quasi sempre, per cristallizzare quegli incertamente, egli muove da premesse positive e indubitabili: come sarebbe, per esempio, la sonorità dei nomi. E arriva a stabilire la poesia, la verità poetica delle audizioni colorate di cui non ci era stata descritta finora se non l'empirica fisiologia. Né l'audizione finora solo colorata: più feconda, diviene tattile e gustativa e olfattiva e si associa insomma a tutti e cinque i sensi e perfino a quel sexto senso di cui tutti par-

lano e che, nella fattispecie, ci rivela forse come il residuo ultimo di tutte le nostre assimilazioni artistiche e, in largo senso, culturali. Ci accadrà allora, sotto l'influenza proustiana, di trovare la sonorità « mordore » del nome di Guermantes, o di dover riconoscere, più squisitamente, che il nome di Parma reca in sé qualcosa di « mauve et lisse et doux » dove circola una « douceur stendhalienne » e « effet des violettes ».

Era naturale che a risultati come questi, Proust dovesse giungere mediante trasposizioni che rendessero al registro di qualità più affabili e domestiche quelle essenze oscure e rapide che egli voleva adombrare. Senonché la trasposizione, nella scrittura di lui, non è un paragone, non la *immagine*: non ripete l'artificio solito di riversare su cose ignote — per il tramite di un *come*, più o meno esplicito — la luminosità delle cose conosciute. I punti di riferimento a cui le più riposte realtà si appoggiano, per esprimersi, vengono a far corpo con esse: vengono a verificarsi, con tutta naturalezza, aspetti meno segreti dell'indole e momenti meno difficili dell'esistenza di quelle. Del resto, come semplice impressione di lettura, Gide osservava già che « l'on en vient à douter lequel prie à l'autre le plus de vie, de lumière et d'admiration, et si le sentiment est secouru par l'image, ou si cette image volante n'attendait pas le sentiment pour s'y poser ». Ma, meglio che un rivelatore di prestigiose associazioni, Proust ci appare un osservatore pacato: tutti gli stimoli che riceve, li affonda in una zona di sensorietà indifferenziata donde si diramano, come da una vera stazione centrale, prentori e decifrai messaggi per ciascuno dei sensi che li potrà ricevere con precisione.

La frase di Proust disegna, col giro delle sue articolazioni, i modi e le tappe del procedimento con che sono scoperti a volta a volta i risultati che la compongono. Proust ci è inventata una frase lenta, volubile e insinuante che si tuffa nell'ombra del quasi inconscio, va a raccogliere il dato che cercava, cerca con lui nella situazione ancora cieca e un poco pensosa che esso deve durare per dispiegarsi, e infine esce, sorridente aperta e decorosamente trionfale, con la sua conquista. E' l'alta, anche, a somiglianza delle lami melodiche di Chopin che sono, per il sentire di Proust, a phrase, au long col sinueux et démesuré... si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouche-ment, en qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément — d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristall qui résonnerait jusqu'à faire écho, — vous trapper au coeur ». Le lente e studiose divagazioni nell'ombra iniziale e generatrice, sono quelle che giustificano la limpida finale, che conferiscono l'adeguato peso all'asserzione e tolgono ogni sospetto di gratuità, mettiamo, a quel « mauve et lisse et doux » detto del nome di Parma: così come un antelato lasciato sopporre, con tutti i suoi sviluppi passionati e dolenti, rialza a valori di piena umanità le parole pronunziate davanti a noi dagli eroi dei grandi drammi. E la tortuosità sintattica di cui Proust fu accusato, deriva dai lunghi indugi nel prentale limbo delle idee, dove non sono che presentimenti ravvolgenti in nubi e resistenti tra loro in torbida conclusione molecolare: Proust che, per l'indole stessa del suo stile, non può, né deve, trascurare alcuna di quelle molecole e delle loro traiettorie, aveva l'obbligo di lasciare posto agli incisi e alle parentesi, e agli incisi negli incisi ed alle parentesi nelle parentesi. Ma sempre la frase si appunta verso una linearità finale, trova cadenze semplicissime e perspicue, sviluppa in una fioritura luminosa e glorificante in pieno sole, il lattico groviglio delle sue radici. Si sorprende quasi sempre, nella cadenza, lo scatto del polso che, rovesciando la mano, porta la preda, ormai rassegnata alla sua dolce cattività, dall'ombra alla luce. E la trasparenza raggiunta sul finire della frase, la risale poi tutta intera: ristabilisce gli ordini, le conseguenze e le linee direttrici che erano state, in apparenza, smarrite: ogni silhouette della cadenza sembra chiudere il bandolo di uno dei fili razionali e musicali che s'erano conclusi nella trama avviluppata del periodo.

Di più d'uno e, forse, di quasi tutti i maggiori poeti contemporanei — e massime dei francesi — si è inteso dire che possiedono il dono di rendere concreto, l'astratto, Proust invece non passa dal registro astratto a quello concreto; ma dalla concretezza di un mondo, per sua natura sensuale, tutto rifiutante stupore, a quella di un mondo intellegibile. Anzi egli non assume, in generale, un dato astratto, quale che sia, per tradurlo, in veste sensibile, sulla pagina: ma prima lo sottopone ad una preparazione, ad un trucco, dandogli un'esistenza di idiosincrasia. Il pudore con cui testa e sommuove una materia, che avanti di salutare la alla luce poetica, è divenuta così carnalmente sua, non è tra le ultime ragioni del fascino di Proust.

GIACOMO DEBENEDETTI

PIERO GOMBETTI — Editore  
TORINO — Via XX Settembre, 69  
ADOLFO BALLIANO  
Vele di fortuna  
L. 5  
UBALDO RIVA  
Passatismi  
L. 10

## Lettera in morte di Jacques Rivière

Les affections me viennent  
beaucoup de l'esprit.  
BAUDELAIRE.

Ciro Pànde,

Incomincio col ringraziarti della tua lettera. Ma non sperare (o temere) che ti risponda. Non s'ingannino né l'uno né l'altro circa il valore di questa corrispondenza. La tua, la mia esperienza è più larga di quel che a un disattento non paria. E la forma individuale del discorso non è che il pratico mezzo per tradurre nei termini più intelligibili che ci son consentiti, idee parecchio generali. Se hai stimato di poter rompere il silenzio appunto perché prender corpo non significava per te scendere a discussioni polemiche; ma solamente occupare una pausa con variazioni tue su di un tema così obbligato da essere irreversibile come tutto quel che ci condiziona. Grazie dunque. E a me!

La lettera d'oggi ha indugiato un pezzo a scriverla. Perché è una gran tentazione sempre quella che ci vorrebbe persuadere della inutilità della scrittura. Mentre d'altro canto come evitare a corpo di quel segreto impiego con cui stessi di vedere un po' più chiaro in certe questioni che dal resto poi lui non ha sciolto e volere dire, non cessando di riproporre a ogni tanto di via. L'unico il fatto.

La morte di Jacques Rivière ha occupato i miei pensieri più di quel che non avrei immaginato. Questa morte (a trent'anni) contro la quale i suoi amici narrano degli accanimenti ha combattuto durante i pochi giorni della malattia. Lui che, or sono due anni circa, dichiarava: « certe espèce de rage avec laquelle je réagis tousjours dans le sens de la vie. Dans ma lutte pour vivre, je ne m'avouerais vaincu qu'en perdant le souffle même » (1).

Un certo disagio m'aveva sempre pervaso al contatto dell'opera di Rivière, una insoddisfazione per i limiti entro i quali lo vedeva sforzarsi a costringere l'emozione. E mi appassiva quella sua instancabile mania di ragionare, teorizzare, manovrare veramente che nell'altro mi pareva guidare se non una vana preoccupazione di nulla lasciare sfuggire all'analisi dei sentimenti umani o più precisamente del moi. Uno dei suoi cominciamenti era appunto, come dice nel concludere una nota su « Dostoevsky et l'insoluble »: « En psychologie, la véritable profondeur c'est celle qu'on explore » (2).

Più delle *Etudes*, via via per i vari saggi pubblicati sulla Nouvelle Revue Française, fino ad *Amice* e più in qua, questa volontà la ritrovavo così insistente nel suo trar via da sé soltanto senza giungere mai a metter fuori di poter sfuggire dal raso (la grazia della fortuna di Aquilone vedi come rinvia artificiosa, quasi astratta, e priva di virtù simpatica) che avevo finito per scostarmi alcun po' infastidito da Rivière, come da uno stile d'oro parlante, intento solo a indagare, cogliere e peggio, pareva, di raccontare, le vic segrete della sua germinazione solitaria. Veniva così a non riuscire di considerare costui altrimente di un ingenuo Narciso, chissà sulla sua immagine riflessa dal flutto interiore. Mi sfuggiva a che grado gli era ugnuto di amarsi. Questo è il punto. Per poco non gli indurizzava certi antici versi di Cecchi:

Tu che ti accetti calmo come un albero!  
E allo stame  
dalle tue combinate insufficienze  
tenace così il tetro spugnoso  
della tua arte!

E invece bisogna proprio arrendersi a constatare quanto scerco da ogni elemento non strettamente intellettuale sia la compiacenza d'una tale indagine. C'è qualche ingenuità dopo aver dichiarato: « C'est la passion de la connaissance qui m'anime » ad aggirare subito: « la seule qui soit vraiment lupie » (3). Ma il peculiare scrupolo di sincerità di Rivière ci rivela in queste parole il centro umiliante della sua vita. Dove leggi impie intesi un aggettivo inteso a qualificare questo sentimento di curiosità appassionata, che gli fa preferire (stimolando egli possibile) una perfetta, positiva conoscenza di sé stesso a qualsiasi refrigerio di sé in una di quelle che egli chiamerà « de vastes mythes satisfaisants ». (4). Preferenza incontrastabile, perché irriducibile questo sentimento. Indurlo, Rivière sentiva che per lui sarebbe equivale ad annullarsi. Ma questa necessità incombente su di sé non è senza lacerazioni e contrasti che la prova: egli la sopporta più di quel che non l'ami. Puntato è come una freccia, che la percute talora di garbato, ma di una garbata asciutta, solitaria. La sua particolare ammirazione per Stendhal si esprime in questa lode: « Jamais il n'essuyait rien de lui-même. Pourant, corrige subito, je ne puis l'aimer sans gêne » il n'apparaît délorne par l'exercice de cette sincérité que l'admiration en lui. Je le vois peu à peu saisi par l'isolement; peu à peu il perd communication avec les événements... il ne prend d'eux que la psychologie... il ne leur demande que de déclancher son âme » (5). E finalmente rivolgendosi a Stendhal — non solo, ma quasi anche a quella parte di sé stesso per la quale Stendhal è appunto giunto a toccare così profondamente, rompi in questo esclamazione: « Pauvre grande âme maladroite! Elle est exclue de partout. On s'est passé d'elle. Plus rien ne lui est demandé. Elle est trappée du grand malheur d'être inutile. Elle était trop attentive, elle hésitait au moindre sacrifice. Stendhal s'est attaché comme un confident à sa propre personne; il ne peut plus entrer nulle part avec celui-là qui lui est » (6).

Quanto a sé stesso, Rivière, in una sola frase riassume tutte le sue necessità, i suoi limiti le sue contraddizioni: « Il est plus difficile, et plus gai d'être sincère que d'être juste » (7). Più difficile,

## PAUL VALÉRY

Rinuncia alla facilità. Ma rinuncia necessaria in quanto sola gli permette un conveniente e genuino impiego delle sue facoltà, il più completo rendimento di sé. Rinuncia quindi all'arte come lingua premeditata, alla flatteria, alla seduzione del lettore. Non si darà che a questa paziente indagine della vita umana e dei suoi moti. Perché soltanto nel perseguire questa indagine una galea lea l'anima, riprova, ineluttabile segno della sua più particolare attitudine, quella in cui si può spendere tutto nell'integrità più completa, disinteressatamente.

Il nodo originario (vorrei dire drammatico) della vita di Rivière è in questa istintiva prepotente necessità di vedersi chiaro. Come dice dei suoi maestri Descartes, Racine, Marivaux, Lugné-Poig, è uno di quelli che rifiutano l'ombra. (Ma la chiarezza di Racine non è spesso ingannevole, per vero? «une plus spacieuse clarté» come dice Gide?) Rivière inclina violentemente a negare «l'infinito psicologico» (8). Egli ricusa il mistero.

Il bivio gravioso di radici sotterranee che ciascuno di noi è per sé stesso, e dall'approfondimento del quale, mediante una interpretazione inevitabile, il moralista si adopera soltanto a scoprire, a inventare, le condizioni di esistenza e di sviluppo della pianta «uomo» (come diceva Nietzsche) - Rivière non vuole, ma non può, che l'umano, palpato, studiato. E' un soffio sans amour, un conseil brûlant che lo urge: «Apprend de toi ce qu'on peut en savoir!» (9).

Questa ricerca gli diventa una fine in sé. Del demonio interiore non si libera mediante la purgazione aritmetica. Gli è negato di potersi considerare come alchimista da rivider gradulo a chiesaccia: «Je suis une chose pour moi, dont il faut que je m'enpasse par l'esprit. Je suis un objet d'expérience... Je n'ai pas assez pour moi de cet amour que Dieu a pour sa créature. Je manque pour moi-même de clarté. Je ne suis pas pour moi cet être baptesme, cette chère âme en épreuve ici-bas et qui d'abord doit être sauvée. Ah! je prie Dieu chaque jour qu'il ne donne la vie éternelle, mais je ne sais m'aimer comme un être promis à cette formidable dignité» (10). Egli è dinanzi alla sua anima nel medesimo rapporto di François d'Amicé. In quell'opera di Rivière, che è tutta un rifiuto di ogni declinatio, la vicenda di François sta appunto a provare che nulla per lui poteva comportare in alcun modo di «magie» e l'«étude» - du bonheur que nul n'étude». «Dans tout le personnage d'Amicé il y avait quelque chose qui ressemblait à la vérité. Et mon enthousiasme en le poignait, c'est bien celui qu'on éprouve lorsqu'on poursuit la vérité; une grande contention, une admiration pleine de cris empêchés, un transport sans cesse brisé par la crainte de mal voir, quelque chose d'effrenné et d'essoufflé à la fois. Les traits que j'aperçois ne présentent pas sous l'effort de mon esprit, ils sont rebelles au loissement. Mais de les inscrire seulement, de relever chacun dans sa dureté, c'en est assez pour me remplir le cœur» (11).

Più che di questa modesta ostinazione che m'inchino. Il giudizio sull'opera d'accordo che troppo spesso rischia di trascinare uno sull'altare: e proprio perché dell'autore molto d'impertinente. Aviene così che quando la nostra arte di ammirazione è delusa il risentimento ci eccita. Sappiamo invece essere umili? Vedi l'esempio di Rivière come esortazione a validità la sua eccitazione. L'8 giugno 1912 scriveva a André Gide: «Mais je suis, je vois de mieux en mieux le domaine qui m'est réservé, c'est à dire celui où mes conceptions se présentent avec le caractère de la nécessité. C'est le domaine de la psychologie pure. Je suis irrémédiablement condamné aux genres barbares, à laire de ces livres qu'on ne peut pas lire, parce qu'ils ne représentent rien aux yeux. Tant pis! Il faut faire son métier, et pas celui du voisin... Croyez encore en moi, mais comme à un écrivain rassuré. C'est ma seule valeur» (12).

Il valore di Rivière è in questa semplice subordinazione di sé non già ad alcuno che lo trascenda, ma, nella terrena gerarchia, alla parte che il senso d'una predestinazione interiore lo convince essergli assegnata. E il suo risentimento scopre che si alimenta propria di quel che ora m'è ragione di ammirare rispetto. «Il y a beaucoup de grandeur dans un peu de vérité» (13). Il dono di quest'uomo a quelli del suo tempo si assomma nella sistematica confessione delle sue rigorose esperienze. Tutto il nostro tempo ve lo troviamo riflesso. Rivière non si è speso che a questa opera di rivivere altrui: e ricavarne le più precise misce ai punti nei riguardi del tempo e dello spazio. Siamo noi così impazienti da non saperci soddisfare di un tal dono? O forse che non aviamo abbastanza la verità?

Quel che più mi tocca l'animo nella vita di Jacques Rivière è quel suo sereno e doloroso rifiuto della parte di Dio. Sin dalla morte, dopo disperatamente l'ultima gemendo, gli si sarà rivelato all'estremo, infine consolatore e vivificante, quell'appena percettibile audito alla fede: un giorno d'ora per aver dovuto riconoscere in cuore? «O fidele et étrange désir qui en moi n'est pas de moi!». E di quale, al termine della più disagevole delle sue confessioni, si chiedeva: «Est-ce la grâce?» (14).

DRESTE.

Una triade di scrittori occupa oggi, nella letteratura di Francia, un luogo, preminente. Cocteau, nato intorno all'anno della «débacle» per provare, si direbbe, la perdurante vitalità dello spirito francese, Gide, Proust, Valéry, nonostante la fondamentale diversità di temperamenti e delle preoccupazioni, s'incontrano tuttavia sopra un certo piano di incidenza: che sarebbe determinato da quella risoluzione degli oggetti in fenomeni di coscienza, in quella importanza e attenzione accordata alla propria vita interiore, accompagnata da un atteggiamento rigorosamente critico di fronte ai dati della personalità immediata, superficiale, sociale insomma. Se Gide porta questo spirito di libero esame nel suo modo di vedere e suscitare i problemi dell'azione, della vita morale, se Proust per sua parte lo applica a una lucida osservazione e ricreazione degli aspetti della vita affettiva, della personalità sospesa nel suo momentaneo manifestarsi, nei suoi vari e sfumati piani, Valéry per converso si volge a una visione delle cose, interne ed esterne, da un punto di vista di rigida universalità intellettuale. La ricerca un poco più precisa di queste affinità porterebbe a lunghi sviluppi; restringendoli a Paul Valéry, occorre vedere come questa posizione intellettuale, determinata che sia, permetta di penetrare in quel sistema spirituale che la sua opera presuppone.

Sistema spirituale: a pochi uomini, a pochi autori queste parole convergono, quanto strettamente si applicano alla personalità di Valéry. Una sorta di punto d'onore, infatti, lo porta a costituire il proprio mondo spirituale in un sistema chiuso da se medesimo, o quanto meno che incessantemente si fa tale.

La sua sfiducia verso la filosofia, le jonie colle quali la punzecchia, vengono dal fatto che, a suo parere, le sistemazioni filosofiche sono soltanto delle costruzioni artificiali, basate più che altro sulle manifestazioni verbali del pensiero. Egli si è dunque votato per conto suo alla ricerca di una conoscenza meno illusoria di quella filosofica: e muovendo attorno ai punti fermi di codesta ricerca, s'è venuto richiudendo in una rete di rispondenze sottilissime, ma più tenace ancora e ineluttabile di quanto non siano, all'apparenza, tenui, impalpabili le sue fila smaglianti. Se ne ha un senso sempre più netto, via via che ci si accosti con un poco di familiarità alle sue opere: specie alle poetiche. Livi, le cose appaiono sollevate in uno spazio rigoroso e astratto, spoglie di tutta la loro concreta gravità, utilizzate soltanto in quanto simboli, concetti: ma senza nel medesimo tempo, dal nel generico, nell'evanescente: lenti con una impreveduta estensione, intensificazione, in un senso definito, dei loro significati, condotti a una solidità, fermezza di irradiazione, che testimonia di una precisa intenzione: le parole, piegate a usi singolari, coniugate in aspetti che riescono talvolta, a prima vista (alcuni anche alla seconda), alquanto barocchi, ma nei quali s'è condotti a riconoscere d'improvviso un recondito, voluto confluire di necessità lontane. Un mondo insomma, per impigliare le parole medesime del suo creatore, «di forze esatte e di studiate illusioni». Si sente la presenza, dietro all'opera, di una singolarissima attività: s'è indotti a figurarsi, in qualche modo l'individuo che tutto ciò ha fatto, la visione centrale dove tutto ha dovuto avvenire, il cervello mostruoso o il bizzarro animale che migliaia di pari legami tra tante forme ha tessuto... e siccome Valéry immaginosamente scrive di un suo tipo ideale di creatore, Tentiamo di riconoscere questa figura. Non dovrebbe esser troppo difficile, potrebbe, poiché, in prosa e in poesia, la sua opera consiste anzitutto in proiezioni simboliche, su vari piani, di codesta figura appunto: senonché, in questo ufficio interpretativo,

«Aux meilleurs esprits  
Que d'erreurs promesses»

annuncia il poeta geloso della propria «unicità». Senza parlare poi della inevitabile idealizzazione, cui il critico è condotto in siffatta analisi astrattiva. Su di ciò sarebbe bene che tutti ci si mettesse una volta d'accordo, per non perdersi più.

La sola forte influenza (non parliamo di acquisizioni stilistiche) rintracciabile nell'opera di Valéry, è quella di Mallarmé. Ancora è necessario intenderci: all'epoca del primo rapidissimo espandersi dell'anima che si cerca, la figura di Mallarmé ha rappresentato per Valéry la rivelazione di un ideale nobilissimo, l'ha aiutata a prender coscienza degli scopi precisi che il proprio orgoglio poteva proporsi. Un esempio vivente: e quanto alla poesia, una maniera unica di esperienze, di meditazioni, di vedute originali, audacissime nelle forme e nell'altezza delle mire. Come non accendersi a questa visione di poesia assoluta, sintesi di tutte le arti, anzi suprema espressione dell'universo? Qui Valéry va rappresentato sotto la specie di quel Tridone Siderio, navicella, del dialogo «Euphrosone ou l'Architecte»: formidabile assimilatore di cervelli altrui, il quale a modo del polipo s'è vertiginosamente s'impadronisce di ciò che gli conviene. Sono perciò assai significativi, anche riguardo a Valéry, queste sue frasi di un «Omaggio a Mallarmé». «L'amour, la haine, l'enivrement sont des lumières de l'esprit; mais l'orgueil est la plus pure. Il a illuminé aux hommes tout ce qu'ils avaient à laire de plus difficile et de plus beau... Plus l'orgueil est pur, plus il est fort et

seul dans l'âme, et plus les œuvres sont méditées, sont relucées et remises sans cesse dans le feu d'un désir qui ne meurt point. L'objet de l'art, attaqué par la grande âme, se purifie... Mallarmé se jette devant ses pensées en éant jouer tout son être sur la plus haute et la plus hardie d'elles toutes. Le passage du songe à la parole occupe cette vie infiniment simple de toutes les combinaisons d'une intelligence étrangement déliée. Il vécut pour élucider en soi des transformations admirables... Ce sont des corps glorieux que ses pensées: ils sont subtils et incorruptibles. On voit dans ses ouvrages... la tentative la plus audacieuse et la plus suivie pour remonter ce que je nommerai «l'intuition naïve» en littérature. Et enfin «un homme qui renonce au monde se met en condition de le comprendre».

Che cosa l'orgoglio, questa «purissima luce dello spirito» inusita a sua volta a Valéry? Quale «il più alto e ardito» dei suoi pensieri, che giustifica la sua lacoltà pensante, e sul quale giocare «tutto il suo essere»? Una comprensione, un possesso intellettuale integrale, di sé stesso e del mondo, ecco la promessa che gli appare, l'esigenza ch'egli si pone. Di fronte alla universale lacoltà, indeterminata del pensiero, alla poca coscienza che esso mostra di avere delle proprie operazioni, al suo incessante intuire in realtà le proprie sentimentali tendenze; al suo flusso incoerente, che si illude colle apparenze di una continuità logica, Valéry si sente preso da un'ansia di solidità non fallace, di obiettività, di chiarezza, di rigore. Considerare tutte le cose (se se stesso come una cosa) dal punto di vista del puro intelletto, e sotto un rapporto di rigorosa universalità: ecco l'atteggiamento ch'egli si impone, e che solo lo soddisfa, in quanto gli appare il più nobile, difficile. «La vera bellezza è tanto rara, precisamente, quanto tra gli uomini, l'uomo capace di udire contro se stesso, vale a dire di sceglierli un certo se stesso, e di imporsi». Codesto atteggiamento conoscitivo, nel suo rigore, esclude ogni criterio umano, psicologico, patetico, e tutto considera sotto l'aspetto di forme, di forze, di movimenti. Esso si applica a seguire il più esattamente il meccanismo, il funzionamento degli esseri, delle cose; del mondo esterno e interno. Una sorta di stoicismo implicito, senza rumori, è così instaurato. Dice ancora Fedro di quel Tridone Siderio: «Quel brave homme d'italien... Jamais un regret, jamais un reproche, jamais un remords, jamais un souhait...». Comprendere il mondo, è anzitutto comprendere lo spirito dell'uomo, attraverso il quale soltanto la sua esistenza appare: e appare diversa in ogni momento. Della poca coscienza che esso mostra di avere delle proprie operazioni, magari ammirabili, Valéry si stupisce e accora. Rendere patenti, logicamente distinguibili le oscure maturazioni dello spirito, scomporre in elementi successivi e definitivi quei moti per cui esso procede, senza pensarli ma come per atti istintivi e indivisibili: ecco il suo sogno e il suo lermo proposito. Un intero possesso di sé, delle proprie lacoltà, una visione della propria essenza, ottenuta attraverso «una incessante attenzione al proprio spirito nel suo svolgersi».

Qual'è il segreto degli uomini creativi, artisti, scienziati, politici, guerrieri? Valéry assai per tempo si persuade che una lacoltà unica, centrale, deve presiedere a estrinsecazioni tanto diverse: egli la vuol ritrovare, analizzarla. Questa persuasione lo disgiunge di ogni risultato approssimativo, di ogni creazione ottenuta senza una chiara coscienza dei suoi mezzi: «I romanzi, i poemi, non mi piacevano altro che applicazioni particolari, impure e mezzo inconse, di alcune proprietà intrinseche a quei famosi segreti che confidavo di trovare un giorno...». E in quegli anni che Mallarmé andava perseguendo certi suoi fantasmi di una suprema espressione poetica, Valéry per sua parte intermetteva ogni produzione (i suoi versi di quel tempo sono stati raccolti soltanto nel 1920, in un «Album de Vers Anciens») e si dava a pertinaci studi, ricerche, meditazioni. In particolare, il dominio delle scienze, delle matematiche, coi loro tipi generali di costruzione astratta, i loro modelli di raffinatezza analitica, lo attraggono. Non per trovarvi una diretta risoluzione dei propri problemi, ma per sorprendere su se stesso in tutte le loro forme «mouvantes, irrésolues, encore à la merci d'un moment, les opérations de l'esprit... avant qu'elles s'éloignent de leur ressemblance», per trovare dunque la certezza e le modalità di un «Jeu général de la pensée». Per impadronirsi, nel medesimo tempo, del maggior numero di quei linguaggi, nei quali lo spirito fissa le proprie concezioni. Poiché «nove volte su dieci, ogni grande novità in un ordine è ottenuta grazie all'intrusione di mezzi e nozioni che non s'erano previsti» e di conseguenza «la quantità di questi linguaggi posseduti da un uomo, influisce singolarmente sul numero delle sue possibilità di trovarne di nuovi». Questo è uno dei segreti degli spiriti universali.

Codesta posizione conoscitiva pura, non conosce arresto nell'esercizio di se stessa; teso verso una soddisfazione tutta interiore, verso il limite irraggiungibile della propria perfezione, il pensiero senza tregua su se medesimo si rivolge, s'accresce, si trasforma, s'annulla. Esclusa ogni mira di azione, di affermazioni esteriori, è tolta anche qualsiasi necessità, per codesto pensiero, di fissarsi, di

irrigidirsi in una forma comunicabile. Di qui viene quel carattere di occasionalità, che Valéry tanto insiste ad attribuire ai propri scritti. E' soltanto in virtù di una suggestione venuta dall'esterno, che questa meditazione consente a concretarsi in parole alcuni dei suoi problemi, o, ch'è lo stesso, dei suoi risultati. In tal modo, come si sa, è nata quella «Introduzione al metodo di Leonardo»: dove sotto il simbolo, ora ideale, ora storico, di Leonardo, Valéry espone il suo modo di concepire quel «jeu général de la pensée» che lo occupa, trovandone l'origine in una sorta di elementare attività ornamentale dello spirito.

In questa opera è mostrato per disteso il funzionamento intellettuale dell'uomo universale» come lo intende Valéry e come esso giunga, attraverso a uno sdoppiamento di sé, al controllo, alla direzione della propria attività pensante: si dà poi la utilizzazione, piegate a creazioni definitive.

Senonché, giunge a pensare Valéry, il fatto medesimo della estrinsecazione, dello spendersi in azioni, non è per lo spirito uno scaldamento? Il tempo speso a comunicare cogli altri, non è forse tolto alla contemplazione, al perfezionamento della propria «unicità»? Il consentire a mostrarsi, a dar prova di sé, non è nel genio un segno di parziale debolezza? Ed ecco Valéry immaginare una nuova personificazione simbolica di queste sue tendenze, in un Monsieur Teste, impensata trasposizione del mito di Narciso: un essere «dont l'esprit transformait pour soi seul tout ce qui étoit vale à dire que digérait le monde in éléments d'une particulière connaissance, que in ogni cosa soltanto apprezzava il grado di lacoltà o di difficoltà nel compierla, ma soprattutto badava «a ne pas s'attacher...». Teste, l'uomo che ha ucciso dentro di sé la marionetta a che ha ottenuto il controllo assoluto della propria personalità, della quale egli persegue indefinibilmente la costruzione secondo leggi sempre più rigorose e complesse. La conoscenza con codesto signore ha influito assai sulla formazione mentale di molti giovani scrittori francesi. Ed eccolo ora, a trent'anni di distanza, tornare in scena, in una curiosa lettera di Emilia Teste, sua supposta consorte. Dopo quelle due opesette, testimoni per non dire d'altro, di un pensiero singolarmente inoltrati in un regno di «clartés toutes personnelles», e dopo alcune pagine date al Mercure de France, il silenzio di Valéry s'è andato protrando per una ventina d'anni. Al modo di quel signor Teste, egli si chiudeva nella solitudine del suo spirito, avido soltanto della propria conoscenza.

Quale il modo in cui essa si attua? La maledizione dello spirito è di esser trascinato in una continua rapina, collusione di una logica continua, mentre per vero esso si possiede poco meglio che nei sogni. Pure, in certi istanti privilegiati, gli è dato di fare improvvisamente ritorno su se stesso, di contemplarsi nel suo fluire, di strappare a se stesso una scintilla della propria verità. L'ambizione, lo sforzo dell'uomo tenderà dunque a rendere sempre più lucidi e frequenti siffatti istanti, a sorprendere nei risultati, lormardi, organizzati nell'animo, perché possano crescere su se stessi. I «Pensieri» di Pascal, gli scritti di Leonardo sono dei frammenti strappati o codesto «dramma interiore». In un caffè di Milano, entro una sorta di nicchia formata da una scalletta che sopra le nostre teste conduceva alle sale superiori, tra il continuo trillare di un telefono e le ordinazioni gettate in corsa dai camerieri, Valéry parlava un giorno abbandonatamente, come in certe ore di stanchezza accade, di una sua siffatta attività incessante: narrava della quantità di note che da venticinque anni veniva prendendo in certi quindici dove esse giacevano ora tutte commiste, difficili a decifrare, peggio a rintracciare: si lamentava degli ostacoli materiali, che gli rendevano impossibile di giunger mai a chiarirle, riordinarle, render sensibili agli scopi di certo suo lavoro... E intanto la mia fantasia correva a rappresentarmi, nel futuro, una figura di Valéry diversamente impostata da quella che ci è familiare, e per la quale un corpo singolarissimo di «Pensieri» più ancora che le opere compiute, dialoghi, trattati, poesie, costituiva motivo di gloria...

Il lettore ha di già compreso che tale forma di conoscenza è, nei suoi modi e nei risultati, lirica. Vale a dire che essa si determinava nella emissione di immagini, riassuntive di un lungo lavoro analitico, e creatrici di un nuovo aspetto sensibile del loro oggetto. (Qui si palesa quella identità perseguita da Valéry tra l'attività scientifica e artistica. Nell'una come nell'altra, avviene che lo spirito «universale» concreti le risultati del proprio travagliarsi tra le cose, in immagini che impongono una nuova rappresentazione del mondo).

Di questi ultimi anni, Valéry ha ripreso una attività poetica, letteraria, seguita. Per un ritorno analogo, si può pensare, a quello adombrato dal suo Socrate, nelle ultime pagine del dialogo: «Euphrosone ou l'Architecte», egli s'è lasciato sedurre dalla tentazione del costruire. In quella «parita a scacchi che la conoscenza gioca coll'essere» il pensiero s'accorge, su se stesso rivolgendosi, di non penetrare che in una «foresta di trasposizioni». Si comprende come esso sia tentato di rallentare il proprio rigore, a momenti, e concedersi a un esercizio più giocoso delle proprie lacoltà, ad arrestarsi in maturazioni che non periscano dentro di se medesimo. Ritorno iniziato

(1) Una corrispondenza. N. R. F., 1 settembre 1924, pag. 309.

(2) De Dostoevsky et de l'insoluble. N. R. F., 1 febbraio 1922, pag. 178.

(3) De la folie. N. R. F., 1 dicembre 1912, pag. 993.

(4) Marcel Proust et l'esprit positif. N. R. F., 1 gennaio 1923, pag. 152.

(5) De la sincérité envers soi-même. N. R. F., 1 gennaio 1912, pag. 16.

(6) Id. id., pag. 17.

(7) Id. id., pag. 9.

(8) De Dostoevsky et de l'insoluble. N. R. F., 1 febbraio 1922, pag. 178.

(9) De la folie. N. R. F., 1 dicembre 1912, pag. 993.

(10) Id. id., pag. 994.

(11) Id. id., pag. 92.

(12) Hommage à Jacques Rivière. N. R. F., 1 febbraio 1922, pag. 71.

(13) La crise du concept de littérature. N. R. F., 1 febbraio 1922, pag. 170.

(14) De la folie. N. R. F., 1 dicembre 1912, pag. 991.



## ANDRÉ GIDE

«olla «Jeune Parque», esercizio poetico, dice Valéry, affatto occasionale (ma la scintilla che applica il fuoco, non è essa quasi sempre occasionale?); continuato per una serie di poemi costituiti poi in volume, per articoli e prefazioni, e due dialoghi di tipo platonico. Quivi ritroviamo altre parziali incarnazioni dell'ideale valeriano: e Socrate, Eupaliros, e Tridone Sidonio, sono altrettanti Valéry possibili. (La medesima via egli segue il più delle volte nei suoi poemi, usando consciamente di quella facilità d'identificazione, della quale, egli dice, nulla è più efficace per eccitare la vita immaginativa, per trasformare una energia potenziale in attuale. «L'oggetto scelto diventa come il centro di questa vita, un centro di consoziazioni sempre più numerose...». A questo modo Valéry si fa Platano, e Pitia, e Palma, e Nerisio).

Occorre notare che, soprattutto nei poemi, ma anche nei dialoghi, le «idee» per importanti e nuove che siano, non sono che materiali, usati alla produzione della Bellezza. Il Bello è al di sopra di verità e menzogna, è ciò che si impadronisce dell'uomo e lo porta senza sforzo al disopra di se medesimo. L'opera d'arte musicale, poetica, è così congegnata per impadronirsi di tutto l'essere, e rapito nel suo movimento, in una momentanea, ma suprema illusione di contatto con una superiore verità che lo possiede. Da ciò l'importanza fondamentale del ritmo. Come si sa, Valéry è adepto di una schiettissima conformità colle forme metriche elaborate dalla tradizione, come quelle che offrono più immediato agio di liberarsi dalla materialità del discorso. Quanto alle forme stilistiche da lui adottate, sono liberamente scelte nel tesoro della tradizione; e la dolcezza raciniana, come le singolari modulazioni sintattiche che le parole subiscono nella strofa di Mallarmé, come il mestiere parnasiano, o quale altro elemento si voglia, baudelaireano, mallarmiano, sono volta a volta adottati, piegati a uso personali. L'ispirazione medesima, seppur indispensabile, non è che materia, punto di partenza, e solo una intensa elaborazione critica dei suoi dati (anche se inconscia) può assicurare a qualche durata l'assemblaggio voluto. In tal modo l'opera d'arte diventa un «problema di rendimento».

(Nonostante la diversità dei linguaggi, sarebbe possibile trovare affinità tra alcune idee estetiche di Valéry, e di Leopardi: come tra certi postulati del pensiero leopardiano, l'ammirazione per l'armonia antica, il famoso contrasto, nell'uomo, tra ragione e natura, l'impossibilità di trovar soddisfazioni spirituali, ed altri, con altrettante idee di Valéry.)

Terminiamo questa serie di accenni. Per parlare adeguatamente della poesia di Valéry, occorrerebbe esporre per disteso la sua estetica: mostrare come una concezione materializzante vi vi spieghi quel continuo procedere per accostamenti di termini apparentemente lontani, e condotti a significare tutta una serie indefinita di fenomeni di una specie, al da creare l'impressione di una realtà più intensa, più pungente (in che consiste appunto la sorpresa poetica); indicarci l'importanza del concetto di «accelerazione»; e l'andace parallelismo innumero, fra la complessità della rappresentazione scientifica del mondo, succedente al semplicismo antico, e una rispondente complessità del tessuto poetico, della interazione degli elementi verbali e ritmici. Limitiamoci a dir due parole sul problema delle scaturigini di questa poesia.

Idee più singolari che vere, o ingegnose ma unreali sono state emesse, a questo proposito. In realtà pare naturale vedere una trasposizione in simboli poetici di quella «vita intellettuale» e di quel possesso di sé, dello spirito, che abbiamo tentato di definire: più precisamente, delle avventure, delle incertezze, delle impazienze, delle esaltazioni che essa vita a se medesima procura. L'anima condotta dal suo senso di unicità, al disopra di tutti gli «accidenti dell'essere» e degli «azzardi del reale» si ritrova solitaria «sur le pôle de ses trésors»: si affissa in se stessa, e si canta.

Une voix impérissable

A soi même se d'oracle.

Palmes.

J'approche la transparence

De l'invisible bassin

Où nage mon Espérance

Que l'eau porte par le Sein

Aurore.

O quel Tareau, quel Chien, quelle Ourse

Quel objet de victoire éternelle

Quand elle entre au temps sans ressource

L'Amour extraordinaire forme ?

Ode Secrète.

Leggerezza alata, ordine, esaltazione, ardore: ivi direttamente si traspare questa danza spirituale. Ma ecco, mito supremo, primo e ultimo nella produzione poetica di Valéry, quello di Narciso, che sluggia a ogni più precario amore, si strugge di non potersi con se stesso finalmente confondere.

ALBERTO ROSSI.

PIERO GOBETTI — Editore

TORINO - via XX Settembre, 60

GIOVANNI VACCARELLA

POLIZIANO

L. 7

Saggio di nuova critica

Chi ha letto i libri di André Gide, se con amore e sagacia ne ha approfondito il segreto animato, non è senza riluttanza che s'induce a parlarne. Vorrebbe soddisfarsi di segnalare la perfezione formale di ogni opera, così veramente compiuta, se non conclusa, quale ogni libro, secondo che si legge in *Paludes*, dev'essere: «pieno, liscio, come un uovo — e le uova non si riempiono; nascono piene». Ma vorrebbe subito soggiungere che il valore dell'arte non può andar qui considerato disgiunto dalla misteriosa collaborazione inerente alla sua genesi. A chi sappia penetrarne l'incanto l'uovo rivela un Dioscufo latente. Ma, si dirà, la grazia del dio è proprio del poeta in genere di sollecitarla: l'opera perfetta n'è l'abitacolo.

Sono le vie di questa amorosa impetrazione che fan così preziosi Gide: difficili, inconsuete vie, perché la virtù ch'egli esige da sé è di donarsi nella sua più ricca, completa integrità — e per giungervi, ecco il desiderio che l'anima, struggente qual'è, larsi tregio, sommessi, agile, delicato. Tutto dona di sé: «le meilleur et le pire». Perché trabocca di riconoscenza per il Creatore: il quale ha fatto «il lupo e l'agnello»; poi ha sorriso vedendo che «andava assai bene».

«Ma! ma questo dono di amore, come renderlo accetto altrui? Come arricchire altrui di questo fervore, come traslenderlo, suscitarlo?»

«Chi dirà di quanti arresti, e reticenze, e vie traverse non è responsabile la simpatia, la tenerezza?»

Basta leggere il *Prometeo male incarnato* per scoprire in Gide, dolorosa e ironica a un tempo, la coscienza non solo della difficoltà di convincere, dei pericoli che minacciano ogni divulgazione e che s'accanisce a provare, ma più ancora di quanto sia «pericoloso ogni spirito che si assicura che una soluzione possa trovarsi fin da questo mondo: che s'assicura ch'è la sua, e s'adopra a imporla». Prometeo ha un bel mudarsi il fianco e dare il legato in pasto all'aquila coram populo, ha un bell'alternare alla disperata perorazione della sua conferenza i giochi dei razzi e la distribuzione delle cartoline oscene: il pubblico sbadiglia, poi tace. Ma Damocle l'ha ascoltato, e miserevolmente annala. La parola di Prometeo l'ha morso, e insanabilmente lo corrode. Delira: «Signore, Signore, a chi delbo? Il dovere, Signore, è una cosa orribile; io ho deciso di morire...». «Che hai tu dunque che tu non abbia ricevuto» dice la Scrittura... ricevuto da chi, da chi?? da chi?? — La mia angoscia è intollerabile. Tanto, che ne muore.

«Oh — dice allora Prometeo, uscendo dalla camera mortuaria — tutto ciò è orribile! La fine di Damocle mi sconvolge. E' vero che la mia conferenza fu la causa della sua malattia?»

— Non posso affermarlo, risponde il cameriere — ma so almeno che fu molto scosso da ciò che diceste intorno alla vostra aquila.

— Ero così convinto! — dice Prometeo. — Per questo lo convinceste... la vostra parola era così viva...

— Lo supponevo che non mi ascoltasse... insisteva... se avessi saputo che mi ascoltava...

— Che avreste detto allora?

— La stessa cosa, — balbetta il cameriere.

Gide non ha mai tanto cercato lettori, quanto il lettore. Quello stesso al quale si rivolgeva Baudelaire:

*Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère...* Il lettore suscettibile, sì, di sgomento (di *tremblement*: *das Schandern*, il meglio dell'uomo, dice Goethe) ma che non trarrà mai motivo di scandalo da alcuna delle sue parole — né d'alcuna dei suoi improvvisi silenzi. Ma chi talora al sentirlo così misteriosamente eludere ogni presa, non ha provato l'impazienza dell'adolescente di Dostoevsky dinanzi a quello stupido, sconcertante personaggio che è Versilov?

«— Tacete! se venite sempre a questo.

— Amico mio, tacere è innocente e bello.

— Bello!

— Certo, il silenzio è sempre bello, e il silenzio è sempre più bello di colui che parla».

L'opera di Gide così squisitamente letteraria è tutta sboccata fuori d'ogni letteratura; in quel silenzio che è a un tempo agio, libertà, disinteresse, dove lo spirito si muove agilmente, riconosce le sue necessità, si addestra, si allena — dove ogni anima trova la sua via.

«Leggo come vorrei che mi si leggesse» dice. E più oltre, di un autore: «non afferma, ma insinua; senza mai discutere persuadere; entra di sghembo nello spirito del lettore; non so come vi giunga, la sua io

nostro pensiero. Ogni capitolo non ha che poche pagine; mi piace che non esaurisca mai il suo soggetto. Mi piace che dopo averci camminato al fianco alcuni tempi ci lasci, che non ci accompagni troppo innanzi. Non si è riconoscenti ai libri che della impulsione che ci danno. Se ne vuole a chi veglia sui nostri passi fino all'ultimo».

Ogni opera di Gide si racchiude in un breve volume. Le prime edizioni, di tiratura limitata, sono introvabili. Ora, man mano che si ristampano e in libreria di tale formato che paion latti per stare in tasca, inavvertiti. La somma dei *Morceaux choisis* non soltanto l'aspetto ha di un brevuario. Pure «Non portarti dietro il mio libro!» era l'urgente consiglio con cui l'autore delle *Norritures terrestres* si raccomandava all'ignoto, al sospirato Nathanael...

Nathanael, discepolo ideale, vagheggiava, accarezzava. Troppo amato perché il poeta subito non lo slugga, non lo discosti, distacchi da sé. «Basta il mio libro, gli dice, non soddisfarti. Non credere che da alcuni altro possa esser trovata la tua verità; più di ogni altra cosa, albi vergogna di ciò. Se ti cercassi gli alimenti, non avresti lame per mangiarli; se ti preparassi il letto, non avresti sonno per dormirti».

Ma Nathanael è ancor tutto inerente all'animo del poeta; né l'espedito che quasi involontariamente si cela nella effusione lirica slugge al suo chiaro sguardo: «Sono stanco di fingere di educare qualcuno. Quando ho mai detto che ti volevo simile a me? — E' perché differisci da me che ti amo; non amo in te che quel che da me differisce. Educare! — Chi educerei dunque se non me stesso? Nathanael, te lo dirò: io mi sono interminabilmente educato. Continuo. Io non mi stimo mai se non in quel che potrei fare».

## Comtesse de Noailles

Eblouie...

A centinaia si potrebbero sgranare epiteti per definire Anna de Noailles: ardente, fervente, orgogliosa, voluttuosa, autodidatta, appassionata, grandiloquente... Ma tra tutti, più la caratterizza la breve parolotta inaudibile: eblouie...

Anche chi non l'ha mai veduta la immagina con lunghe ciglia che sbattono come ali stupide dinanzi al lucente incanto del mondo.

Tutto le è cagione di meraviglia e insieme di vertigine: e tutto il suo lungo cantare esprime sopra ogni altra cosa questo stato di creatura turbinante stupelata nel radioso mistero.

L'uomo apparentata a Victor Hugo, per l'impeto e la ricchezza inesauribile della vena: sarebbe forse più esatto farla discendere da Walt Whitman. Non si danno forse la mano, attraverso l'immenso spazio, questa piccola donna di razza orientale e sangue principesco, e il buon gigante dell'ovest, il buon viandante figlio di popolo, quando enumerano, l'uno e l'altra, i motivi d'amore verso la vita?

Ma che un Whitman tagliando e randagio abbia la vocazione imperiosa della laude, è meno singolare di quel che non sia per una Contessa di Noailles. Meno raramente, nasce la poesia, dirò con immagine retorica, nelle capanne che non nei palazzi. L'autrice degli *Eblouissements*, del *Cœur incommensurable*, del *Visage éternel*, avvalorata in modo irresistibile la propria testimonianza lirica, per il lato d'esser gran dama, bella, irrefutata da mille privilegi... Costei, si pensa, ha saputo ascoltare la voce del vento, la voce dello spirito, ha saputo chinarsi al gioco delle cose eterne, ai miti purpurei, anzi incandescenti, dell'amore, della gloria, della morte (anche la morte è un mito, Anna de Noailles!) quando fin dalla nascita tutto sembrava indicarle reami facili e leggiadri, aiule e sentieri in bell'ordine, senza sogni né guida né ostacoli. La potenza d'Orfeo è dunque veramente illuminata...

«C'est une femme de génie» proclamò Maurice Barrès pubblicamente, circa vent'anni sono. «C'est un grand poète» confermò egli a me «un mattino di vento e di grazia» del marzo 1923 nel suo studio di Neuilly.

Le prime composizioni che di balzo la consacrarono erano in verità miracolose: classiche, purissime di forma e selvatiche di spirito, audaci e nobili, fragranti, ridenti, intense, d'una trasparenza e d'una iridescenza adorabili...

*La forêt, les étangs et les plaines fécondes  
ont plus touché mes yeux que les regards humains  
je me suis appuyé à beauté du monde  
et j'ai tenu l'odeur des saigns dans mes mains*

Vita vegetale e vita cosmica, aromi e brividi, ricordi ancestrali e presentimenti sommessi, fascino dei viaggi e d'ogni esotismo (non amaro e tragico alla guisa bodleriana, ma venato di sottile e talora morbosa malinconia), tripudio superbo dei sensi, e quelle che Proust chiama «intensità» del cuore, sorrisi di baccante, intuizioni folgoranti, immagini, immagini felici, delizie.

Fin dagli inizi dell'opera di Gide questa figura si vede che gli si propone di continuo, ma che non gli riesce, che non può ancora liberare da sé. Timida dapprima, ma pur tendenziosa, la riconosciamo in Davide, cui tragicamente, doloroso e miserevole a un tempo, si contrappone Saul indemoniato; poi in Neotolomeo preso a mezzo tra Ulisse e Polittete; più oltre sono Charles Bocage e Mokir volta a volta che vi alludono; il Figliol prodigo li assomma tutti nella sua confessione — quand'eco allora balzar vivo Laleadio e uscir pel mondo, dove già e come ognuno per la sua via via l'abito del Dongo, James Steerforth, Lord Jim o Arcadio Macarovič.

Svelta creatura umana, tutta giovanile grazia in cui le più varie possibilità si equilibrano in una felice armonia... Ah! Laleadio, sono a chiedermi se alcunché non ti mandi: s'io debba rimpiangere che così grande sia la tua libertà da vietarti attaccamento alcuno, alcuna amicizia... O che sia mestieri persuaderti che «le pas du parfait capait se danse seul»?

Son queste, poche note che un lettore di Gide si lascia carpire. E' suo malgrado, ripete, che ha ceduto. Non si scusa tuttavia della loro insufficienza, perché ha la pretesa di estimarla inevitabile.

«Un grande scrittore soddisfa a più di una esigenza risponde a più d'un dubbio, nutre i più diversi appetiti». Queste parole di Gide meglio di qualsivoglia altra valgono per lui stesso: esigenze, dubbi, appetiti — a una sola che n'abbia, mi stimerò momentaneamente felice se queste righe saranno valse a indicargli tanta copia e varietà d'alimenti.

Poiché si deve pur ripetere per Gide l'elogio ch'egli rivolgeva a Charles-Louis Philippe: «Egli porta in sé di che disorientare e sorprendere, cioè di che durare».

*Visage étincelant du monde, ballement  
du temps et de la vie...*

Il grande successo, la gran fama, e il venir sollecitata quella mossa ufficiale, nonquero un poco, naturalmente, alla produzione ulteriore della poetessa; che l'orizzonte a poco la voce, lasciò che l'impulso romantico prendesse il sopravvento e desse adito persino ad un penoso sospetto d'insicurezza. Specie nelle liriche dettate per la guerra, nel volume *Les forces éternelles*, il verbalismo dilagò insidiosamente. Gli spiriti più delicati temettero ch'ella fosse per perdersi, ella ch'era stata designata per divenire il maggior poeta del suo tempo... Ma ecco, da due, tre anni, con il volume di *Novelles*, le *Immortelles*, e con qualche gruppo di brevi liriche donate a riviste d'avanguardia, Anna de Noailles è riapparso rinnovata, con tutte le virtù e tutte le magie d'una giovinezza irriducibile, è riapparso con doni anche più limpidi, con una musicalità d'anima dalle risonanze più dolci e più segrete... «Dante è venuto a questa straordinaria donna un tal potere di ricominciamento» chiede un critico di laissima sensibilità, André Gervais, nella raccolta di saggi *De Proust à Dada*, che lei leggevo; e risponde: «De l'impressionisme de son cœur qui voulait rappeler et vaincre les jeunes gens distraits, occupés à jouer dans les coins tandis que son cœur passait...».

Sì, Donna, la Contessa di Noailles porta nell'arte un fiero volontà di conquista e di dominio, e tanto più l'altus quanto più è fedele a se stessa, al ritmo dei suoi travolgenti occhi verdoro e della sua piccola persona dalla strana affascinante grazia; al ritmo del suo vergine spirito. Al pari delle altre due contemporanee di genio, Colette la laudessa ed Aurel la pensierosa, per le quali mi duole non aver qui spazio a parlare (!), ella si salva quando non rinnega la propria essenza, quando attinge alle immense zone inesprese della femminilità e ne rivela, sorridente o dolorosa non importa, esatta od impudica non importa, qualche lembo, con moti e modi di navità e freschezza autentiche. Creatura feminea, della specie ape-regina. Il suo battito di miele è prezioso. Sono certa che Barrès a lei pegnava alluminando il personaggio di Oriante nel suo ultimo romanzo bello come un rubino. Preziosa ha l'anima, s'anche un poco crudele. Ha intrecciato proliumate gliardine a Jesu Jacques e a tutti gli eroi; ma ben più profondamente e magnificamente poeta è nell'esaltazione della propria forza radiante, o in qualche tenue sospio melodioso in sfida alla morte...

*«Que suis-je? Un humble atome errant,  
dont l'ardeur fut grave et pieuse,  
qui vit le ciel d'un oeil franc  
voilé de stupeur amoureuse,  
et l'ai rendu, en l'adorant,  
l'évidence mystérieuse...»*

SIBILLA ALERAMO.

(1) Rimando il lettore di buona volontà al mio volume *Armando e Siano*.

## GIRAUDOUX

L'orfe l'opera di Jean Giraudoux è ora, nella stima dei suoi contemporanei, un poco in ribasso. Apparsa sotto una buona stella, cara lui dal principio a Gide, ma certo nemmeno allora ostile alla comprensione dei critici più ufficiali, ha meritato una non disprezzabile risonanza. Negli anni della guerra s'è potuta vedere di qualche pausa che lui saputo riempire di accenti così pacati e quasi leggiadri, da far concorrenza a quella di Paul Gaudy nel consolare il facile sentimentalismo di una nazione ferita. Ma dopo, col ritorno della Nouvelle Revue Française, e il passaggio alla notorietà di Gide, Proust, Valéry, è rimasta nell'ombra; donde non la potevano trarre, sia detto subito, i suoi ultimi libri.

Ma quella prima diffusione, senza che potesse aver caratteri di rapidità e di violenza, era stata assai efficace. Non che Giraudoux si possa chiamare maestro; né, crediamo, che altri autori abbiano avuto col suo esempio un aiuto profondo. Ma il suo modo, che non ha nulla di segreto né di repulisti alla vista, s'è facilmente inserito nella mente dei lettori anche più trascurati e sfocati fuori, in tutti i climi e a qualunque stagione, nel discorso comune con un'implicita grazia che riesce perfino a parer spontanea. La breve fantasia che serve per lui quattro chiacchiere, ci vuol proprio poco a piegarla in maniera « giraudouienne » — anche meno di quella tensione che ci voleva per intonarsi, parecchi anni or sono, a una « mièvrerie » rostandiana; basta pigliare gusto a un gioco di trasposizioni tra oggetti familiari e vicini, saltando gli aggettivi che li unirebbero, e sorprendere gli ascoltatori con la sostituzione dei nomi invece che con la coloritura delle immagini. C'è il caso che essi credano a una mutazione repentina di cose, a un vero gioco di bussolotti: ma i nomi, nella mente del prestigiatore erano loro tutti legati.

Sì, quando Susanna dice di Claudel « toutes ces apparences... Claudel, après les avoir méritées en un point attaché là de moins une comparaison, qui se remplit aussitôt, par je ne sais quelle loi des vases communicants, de sang, ou de séve, de résine, de liquides premiers », Giraudoux vuol segnare una sua propria « ars poetica », questa rimane nel paradiso delle intenzioni. Nella materia in cui egli lavora non ci sono ammassature perché non c'è corpo: è una fragilità che si rompe fra le dita. In una visuale senza spessore, senza piani, senza urti non è da pensare un'eligenza di continuità, e nemmeno di durata. Non gli appaiono, non lo dominano le cose, ma i loro segni, le parole, adatti al commercio e alla lingua; e si sa che questi sono longevivi. Perciò l'imità del suo, come si vuol dire, mondo è prodotta e legittimata dal suo linguaggio; è dunque compresa fra termini assai ampi, dove, senza un po' di rigore e di povertà volontaria, ci si può perdere ch'è un piacere. Un puro letterato non ha mai, d'altronde, né altra mira né altri strumenti: chi s'è educato sulle parole, le predigerà sempre, e per ogni contatto se ne farà uno schermo. La novità di Giraudoux sarebbe quindi d'essere il letterato dei tempi moderni.

Moderni, non so preciso quello che voglia dire. E, per forza, il letterato della sua vita, la quale però non s'identifica con la nostra: poiché noi non siamo funzionari diplomatici, né studenti in un « Lycée » parigino, né professori ventenni a giro per il mondo; poiché sopra tutto non siamo francesi. In lui s'è impresso uno stampo là, nell'« école du sublime » (come facile) che fiorì nel cammino, che placida temperata. Sull'Olimpo ci si va in carrozza, gli s'è istillata attraverso l'adolescenza studiosa una pace, che gl'indovino il ricordo infantile e il luminoso centro della sua terra, dove nacque. Non lui si lamenta che la carne è triste quando si son letti i libri, né parlerà del « bagaglio » degli studi. Agile è la memoria; pronta e precisa quanto i vascoli nelle gare sportive. Il primo della scolaresca, non cade dubbio è lui: non se ne vorrà più scordare, come l'una diritto acquisito. La scuola è il tirocinio della vita; ma per lo scolaro modello, e instigatore, la vita è un'appendice, un ampliamento, un « surmarché » della scuola. La storia letteraria, ma anche le nozioni degli altri manuali, gli son sempre presenti: le sue variegate scienze naturali gli fioriscono in un'isola già nel Pacifico, la sua controllata geografia lo era quasi improvvisi psicologia dei popoli. Davvero, io non so di uno scrittore più « classico ».

E' noto che, presso i francesi, classico è una specie di sinonimo di francese. Per una strana fobia della modernità, per un disagio assai romantico della vita corrente, essi sono tratti però a esaltare il significato di quella parola a tempi antichi, a un ideale fisso che è per loro come una aurea fermata della storia. Sarebbe assurdo che noi stranieri si accettasse questa misura; liberi da esigenze pratiche, e vogliosi soltanto di conoscenza, noi si ha bisogno di vedere un volto vivo, e mobile; non ci è apparso mai tanto gentile, quanto nell'accurata truccatura di questo autore.

Sarebbe però falso credere che egli metta il suo impegno a essere rappresentativo; mediante le diverse figure fissando la stessa mira e segnando una medesima linea. Si dica deboli: è pigro, patetico o indifferente, Giacomo è pur sempre egoista; tanto candidamente che non ha da insorgere la propria volontà sugli altri e sulle cose, poiché non si accorge nemmeno che si possa esser tratti a toccarle o a capirle con violenza. Sono intorno a lui, come le liquide fantasie del suo mattino. Gli sfondi hanno sempre un che di augurale, le persone sembrano, nei gesti, propiziatrici; come se l'intelligenza a tutti che le si accostano lasciasse l'obbligo d'un dono. La chiarezza, per tutto diffusa, è senza presentimento; i ricordi, che sono i motivi e l'unico patrimonio d'ogni creatura, le si librano intorno esigui, con una loro trama sottile, per cui non l'interessa né il sole né il calore. La somiglianza delle persone con il paesaggio, il loro gusto elementare e parco,

la leggerezza delle mosse, è la continua riprova d'una premeditata armonia, che non sarà certo nella terra e nei costumi di Francia, ma nell'estremo artificio della sua civiltà.

L'universalità anonima e vacua che dovrebbe contrassegnare uno scrittore come lui, avvitato sulle parole e sulle loro relazioni, logiche e armoniche, (« l'univers était couvert pour lui plus que pour tout autre d'une croûte verbale qui lui caillait les gongres du chaos... ») gli è vinta da una predilezione assai attenta per certi stili mentali, che son come gli ultimi frutti d'un clima sapiente. C'è al punto culminante e indiscutibile d'ogni tradizione, per chi vi è immerso, quasi una nuova nascita; un istintivo appropriarsi di beni ormai levigati, che hanno in sé riassorbito e annullato per lui la memoria delle fatiche durate per loro. Dell'innocenza, intesa in un senso vicino alla carità, una che non ha bisogno di mascherare né di scusare perché la circonda nel costume di tutti tanta gentile aspettativa, Giraudoux è il poeta, ironico a mezzo, per metà preso nella dolcezza del suo giuoco. Se « Simon le Paribétique » ancora la pone, come un bene quotidiano e passeggero, nel centro di Parigi, e pronta a piegarsi nel finale incerto, melanconico; la sola invece Susanna che, piena di civetteria, sa predisporre un così onorato e tempestivo naufragio; e la vorrà espandere in quel mondo sconosciuto, al cospetto delle cose elementari e divine, a gara con l'assurdo. Ma per quanto immagini, anche là nell'oceano tropicale, e anzi con improvviso vigore, appena un po' meglio fissata sotto la luce, gli si apre la Francia.

« Car heureux qui devine le mot esquimaux qui veut dire Glace, le mot anglais qui veut dire Marmelade, le mot français qui veut dire Honneur ». Noi scopriamo in questa esaltazione una sfida, e magari una volontà di stralare che denota un'insincera sicurezza; gli si volge poi in sapore troppo involontariamente amaro quando si metta a trattare le cose degli altri (per quanto può entrare nel suo tono, un vero e proprio odio verso l'America, che ha voluto per di più canzonare col titolo di « Amica »; e i complimenti speciali a noi, bisogna segnarsi: « tu me défendras des ruffians à Venise, des faquins à Vérone; tu me protégeras des traviens dans les tramways, des controulés dans le train. Voici que je

ne serai plus seule désormais dans la vie, à Naples en face des camorristi, à Rome en face des teppisti... »). Una cieca tendenza del suo gusto lo ha indotto a situare all'estero parecchie scene che, nella sua opera, pesano maledettamente, dove si direbbe che abbia voluto imitare il suo tanto diverso compagno Morand; i suoi convulsi, le morti vere e una stupida morte litta, vedli « Siegfried et le Linceux » e l'appendice: « Visite chez le Prince ». Il bell'ordine della sua terra non sopporterebbe tali brutture.

In essa i risvegli: « le soleil rayonnait sur le pays à idées claires » e le acque; i lucidi canali, le strade meravigliose dagli alti opoli simmetrici. In essa il lungo costume di vita civile che ha fissato per ogni funzione una figura d'uomo e una diversa dignità. Si dimentichi il peso della vita catalogata e ufficiale e l'ombra meschina in cui tanti esseri latitano a vivere, cercando d'adoperare le passioni, orgoglio, invidia, ira, amore, in un vecchio piccino dove uno sguardo appena intinto di scetticismo creerebbe la libertà. Per un credulo dilettante qual è Giraudoux non sussistono aspirazioni: di quel mondo si fida, gli sembra un organismo perfetto. Siccome le sue intenzioni sono artisticamente pure, non si può negargli ascolto; né si può dissimulare la simpatia a che la persuasiva bontà del suo mestiere ci induce.

Trivo di potenza lirica e, diciamo pure, di libertà nelle sue creazioni, egli rivela in ogni sua pagina l'assidua e diligente sua natura; così piaciuto e così uguale, evoca una lunga storia nel suo momento più denso; quando la lacola d'astorre e di distinguere s'è fatta impulso spontaneo. Chi volesse un esempio della sua regola, bisognerebbe per forza rimandarci al racconto di Susanna che è, ridotta ad un punto sperduto e a una abbandonata persona, come un modello di città e di società espressa dalla natura. La lacola, segregata dalle prove umane e da ogni confronto, è veramente un placido lodo che, col suo sguardo appena, dimostra l'impossibilità del disordine e dell'istinto bruto. E i ricorrenti rumori, le lassose ma benigne arborescenze, i setti smaglianti delle piume, che cosa sono se non un commento, una decorazione sagace? Come in un minuto snella limosina, ivi è l'eco, e la lode, del suo cuore.

UMBERTO MORRA DI LAVIANO.

## Valéry Larbaud

Non sono molto lontani i giorni in cui leggendolo Larbaud non potevamo esimerci dal rivolgergli in tono di dubbio consenso verso di A. O. Barnabooth al proprio padre: « *Tout ça mon vieux Valéry c'est très joli...* ». Très joli, certo, ma... non ci era facile, sulle prime, liberare la nostra ammirazione da un inasabile peso di riserve. Dal fondo di un suo bel ritratto di Paul-Emile Bécot, Valéry ci ammoniva tuttavia di non lernarci alle sue più floride apparenze e di cercare la sua giustificazione più in là. Questo secondo piano doveva essere di certo. L'uomo che nel diario di Barnabooth aveva posto in bocca di Stefano talune semplici parole (« *Adieu, je vais recevoir à genoux l'Empereur d'Orient* ») e che aveva saputo darci mirabili pagine introduttive al mistico poeta Conventy Patmore, credeva opportuno, nel resto dell'opera sua, non parlarsi più di Dio. Lo scrittore che più doveva a Philippe, e non solo in certe mosse esteriori, era poi il più lontano da Philippe; il suo mondo pareva il treno di lusso, la sua psicologia confondeva ormai quella delle famigerate anime con cinquantamila franchi di rendita, e le relegava in un mondo miserabile e anacronistico.

Contraddizioni più o meno apparenti che non ci togliavano il gusto della sua arte irrequieta. Non sarebbe breve, e tornerebbe inutile, un conto degli influssi che hanno toccato Larbaud. Fu assai che nella lista andrebbero compresi, messi d'accanto e tutti sorpresi d'averci, Moutaigle e Walt Whitman, Choderlos de Laclos e Walter Savage Landor, fino a James Joyce, dal Larbaud riconosciuto pubblicamente quale « the only hegemony » della forma (il monologo interiore) da lui accettata nel suo racconto: « *Amants, heureux amants* ». Altri si riface al Ginevrino ed ai grandi viaggiatori, da Gohineau ai recentissimi; si vedono comparire denchi e genealogie.

Per ciò che riguarda Joyce noi confessiamo di non esser, per ora, fra i quattro o cinque italiani che hanno affrontata la uale imponente e favolosa di l'Yves; e ci sarebbe impossibile stabilire quanto il Larbaud debba in realtà allo scrittore irlandese. Ma diremmo, confortati da buoni indizi, che la parentela via ancora estinseca, e che attraverso la selva delle annotazioni che salgono dalle zone sotterranee del suo essere (come dire più « anima », ormai?) in Larbaud si faccia strada una sostanza ben francese e definita, il mondo ringiovanito di Boucher e di Fragonard più che quello dei perigliosi poeti dell'introspezione.

Sulla formula di « scrittore libertino » potrebbe dunque possibile un primo accordo circa il mondo del nostro autore; né la definizione mancherebbe di verità qualora fosse rafforzata con la dichiarazione più opportuna dei suoi vari e personali meriti di artista. Al disopra dell'influsso che ha sentito Valéry Larbaud esiste davvero, come pochi. Diremmo anzi che è uno dei segreti più suoi, questo di saper trarre partito, organizzarlo, da una molteplicità di esperienze culturali che avierebbero artisti meno provetti. Larbaud accetta pretesti e avventure, sa risolvere in sé gli urti più scabrosi. Sotto il suo polo l'aria più burrascosa si fa elementare e neutrale. Artisti portati a seguire la via, ma il lui meno ispirati, non poterono, anche da noi, salvarsi da pericolosi inconvenienti.

Ancora una volta il fondo di un artista si dimostra irriducibile alla sua maniera: « *les diex s'en vont* », e le figure di Rose Lourdin, di Dolby, di Rachel Fruiger, di Eliana, restano; restano Quenelle e il suo stupefacente sedano; ri-

unangono Joga e Romana: lievi come son nella vita le creature che le somigliano, e di costete, di certo, più perlette.

E rimangono indimenticabili visioni di paesi e di interni: Chelsea e Montpellier, Napoli e San Marino. Poeti scrittori hanno saputo rendere del pari l'ora e la temperie; il hotto della vita esteriore ed insieme quello dell'animo disperso e un poco trouble, come si conviene al figlio di una letteratura ch'è passata per Verlaine. Restano i « prezzi » di pittura, le sete che l'usciano e l'altoluccio sul muro dei riflessi del sole sull'acqua corrente, che filtrano dalle cortine abbassate; restano infine, oltre i quadri di cavalletto, i pastelli appena segnati: come il pastorello, figlio insieme di La Fontaine e Watteau, intento a spiare con occhi cupidini le belle straniere giunte.

Così da « Fernina Marquez », a « Barnabooth » e ai « Barbarygones », più su fino ai ricordi di collegio di « Enlathines » e alla più recente raccolta: « *Amants, heureux amants* », è tutto un fiorire di immagini leggiadre. Ma il diario di A. O. Barnabooth — più che i suoi versi, alquanto superficiali — ci sta dinanzi e ci dice chiaramente che la figura di Larbaud non si esaurisce con la comola ricetta che la sua stessa tradizione ci ha offerta facilmente. Una sfumatura, in realtà qualche cosa di decisivo, né rimasta fuori. Larbaud infine non s'intende se non si accetta, poco o molto, il mito che illumina l'opera sua: il mito dell'uomo Europeo. Questa la realtà che sostiene ogni sua pagina e le dà risonanza. Ed è ben certo che il nostro dichiarato formalismo non mai volle disconoscere che la frase scritta vale per quella inespresa, che il libro che appare non è che una via d'accesso al libro che non si scrive. A Larbaud bisogna mandar buona questa antica dell'intelligenza, questa vigile coscienza di incarnare l'uomo rinuncia alle forme, s'anche le ami a una a una nella vita; l'uomo che dislatosi da ogni canone per esser più spoglio e inafferrabile, accetta la sua battaglia contro le laceri del futuro, un'autarca senza imperativi, uno stoico senza consolazioni. Sforzo di realizzare, in fondo, senza svelmi la propria realtà più lontanamente umana: tanto nel tempo da essere ormai tutta fuori del tempo.

Qui potrà il moralista intervenire e dir bestiale questa mova manifestazione dell'uomo sapiente che pote avere uiciso in sé anche la più rudimentale teleologia. Noi non la segneremo troppo, a questo proposito, nella sua deprecazione. Poiché il fatto che Larbaud ci si mostra coerente nelle sue prove, e ricco di non so che certezza che lo salva sempre dai disastri che parrebbero inerenti al suo assunto, è tal garanzia da renderci palese che qualche cosa dev'esserci in lui che va oltre l'intenzionale e si concreta in verità d'arte e di vita. Il suo Barnabooth non ci è possibile considerarlo solo come una « variazione sul tema Des Essaiens »; alta novità di presupposti e di atteggiamenti è in lui. Larbaud aggiunge qualcosa al patrimonio di tutti, il nichilista, vecchia scoperta, crea.

La sua ricerca differisce da quella di Gide, che pare risolvere o almeno confondere, autisti etiche in un giuoco di immoralismo che si sforza di realizzare evidenze puntuali, via via dissipate. Le sue inclinazioni vanno a forme più riposte dell'intelligenza; come a dire ad una raffinatezza, ad una selezione che toccano ormai l'ordine fisico. Morand, che ha parecchie affinità con lui, ma riesce assai più volontario e slorzato, ha detto:

« Il a tout ce qu'a raté Stendhal avec son sale

caractère, et qu'il a réussi ».

L'are questo, per ora, il punto d'arrivo di quella sua appassionata dedizione alle cose cui già s'è accennato, e della quale ognuno rammenterà, in Barnabooth, uno dei più chiari accessi:

« Mais vient l'hiver de l'Europe Centrale! le froid immense et pluri de dignité. C'est alors que je retrouve mon Allemagne, comme une épouse aimable et comme un foyer chaud. La vie devient décente et propre, avec des occupations sérieuses; c'est le temps des études philologiques, avec des cigarettes et des baisers. Et le soir, sur la glace bleue des étangs, on patine jusqu'à la nuit dans les jardins royaux, tandis qu'au loin les lumières de la ville mouillent le ciel entre les branchages couverts de neige. A travers les hautes grâces de mon wagon-salon, j'ai vu venir et s'éloigner toutes les petites villes. Et j'aurais voulu passer ma vie dans chacune d'elles, humblement; allant tous les dimanches à la chapelle; prenant part aux fêtes locales; fréquentant la noblesse du pays. Au loin les grandes destinées leraient leur tapage inutile ».

Messo in chiaro questo sfondo della figura di Larbaud, un utile discorso sarebbe da cominciare per definire l'arte di lui nei risultati sicuri e nei punti più deboli. Lo spazio esiguo di cui disponiamo ci permette soltanto un lugace rilievo; ed è questo che il Larbaud, ben certo di possederli, trascura talvolta nelle sue composizioni, non pure l'ordinaria fedeltà, ma anche quel tanto di coerenza tecnica che gioverebbe a dare un risalto più solido ai suoi scritti. Dalla prima alla seconda parte del Diario di Barnabooth e di « *Beauté mon beau souci* », il salto è forse troppo forte; e l'aver trascurato trapassi e giustificazioni minaccia gravemente l'unità dell'insieme. Ma non oseremo davvero affermare che da questi pericoli il centro più vitale dello scrittore esca compromesso: abbiamo dinanzi, e non è a dire quanto decisivi, i risultati di « *Enlathines* » e del racconto di mezzo di « *Amants, heureux amants* ».

Ci è possibile ancor meno di intrattenersi sul Larbaud *antiquaire*; traduttore del Coleridge, di W. Savage Landor, ed ora di Samuel Butler. Sempre più chiara emergerebbe da quest'esame la figura che di lui abbiamo voluto disegnare in pochi tocchi.

Sarà palese che sotto gli *agréments* del classicista ci è parso di sentir vibrare una eco ben altrimenti prolonda; ma forse molti suoi lettori continueranno a vederne soltanto il volto che sorride. A costesti, anziché contraddirli, noi vorremmo venire in aiuto; e propor loro, per finire, qualche altra parola sul padre di Barnabooth. E' ancora di Morand:

« Ce qui j'admire le plus, c'est cette somme prodigieuse de travail, de passion, et de violence pour arriver à ce joyau reconstitué: un homme simple, qui sourit ».

EUGENIO MONTALE.

## PAUL MORAND

Non conosco i suoi versi ma da qualche campione che me ne venne tra mano oso indurre che essi non aggiungano nulla d'essenziale alla conoscenza della sua opera. La secchezza della notazione, la scarsissima lacola osservativa e il genere di pathos che li animano sono qualità che ritroviamo, meglio adoperate e finalizzate, nel movimento veloce della sua prosa narrativa in cui la sua arte ci si mostra d'accogliere come provocata da un lirismo che non raggiunge il canto per un congenito bisogno di documentazione; mentre possiede nella sprezzatura sintattica e nella eterogeneità delle immagini uno strumento espressivo molto aderente alle specie avventure che egli ci narra. Più che ad altre sue opere noi riterremo a *Forme la Nuit* ed a *Quercy la Nuit* che son raccolte di novelle — o saggi di vita vissuta — nelle quali il Morand, col tono di uno che è alquanto parte in causa, ci descrive un'umanità di lusso ed amorale senza larci per nulla l'impressione del dandy da caffè concerto come qualche nostro autore alla moda che battezza personaggi della stessa specie. Questo, oltre le differenze di mentalità ed educazione che intercorrono tra il Morand e quei che non nominiamo, dimostra quanto il senso psicologico del Nostro sia acuto. I tipi ch'egli studia hanno in sé tali elementi di particolarissima profondità che vien voglia di pensarli colti nel vero. Uomini e donne — non esclusi Lewis e Irène che danno il titolo al suo ultimo romanzo — essi appaiono quasi tutti degli stradiati sottoposti a una bizzarra e nevrotica laralità; degli *ambs* vittime della loro coscienza od inconscia eccentricità e dei malati di una raffinatezza che non ha più nulla da imparare circa il vivere edonistico.

Petronio, componendo oggi, più d'uno ne eleggerebbe per il film di un modernissimo *Salvatore*. Piace a noi, generalizziamo, considerarli come i frutti di quella cultura mondana francese, o viennese o berlinese, che è la sola, nella vita comune, positivamente internazionale. Qualcuno, soltanto a ciò da somiglianze puramente esteriori, avvicina la maniera morandiana a quella di Jean Giraudoux a cui il Nostro non è veramente affine che nel suo lato ironico e nella modernità del vocabolario. Osserva giustamente il Thibaudet a questo proposito che mentre il Giraudoux è piuttosto un collezionista che si compiace di raccogliere immagini, Paul Morand, più singolarmente e cacciatore nato, si parte invece proprio per selvaggina; ed ha minore importanza se il cane strada facendo gli si ricolmi di merletti come a quello. Tale definizione concorda nella sua parte venatoria con quanto noi diciamo circa i personaggi delle « *Nuits* », ma la troviamo, nel punto che riguarda lo stile, ancora fuori di mira. Più che nei metodi di uno stilista paziente — il che può essere suggerito dalla parola *merletti* — pare a noi che, tanto la sua posizione di osservatore partecipe ma disincantato dalla fretta del viaggiare, quanto la materia diambiantata che egli adopera, conducono il Morand a lavorare la

propria espressione in una guisa pressoché giornalistica e che la sua arte — non si stabilisce con ciò nessun demerito — ci giunga per molti aspetti compagna a quel *reportage* di grande lena, fatto d'intelligenti notazioni e riferimenti di cui, anche in Italia, ci stan venendo da un certo tempo ottimi saggi. Ma la «Lewis e Irène» di Paul Morand si è voluto inoltrare a battere una tenuta più tradizionalmente solida e ordinata; e ci ha portato un romanzo imperlamente maturo in cui risaltano le medesime qualità delle Nuits, talvolta usate fuori posto, accanto a gravi difetti di costruzione. Sorella in certi lati del suo carattere a Remedios, ad Aino e ad altre morandiane creature, Irène pretende di legarsi per tutti gli altri alle più perspicue qualità della propria razza che è l'ebraica; e il romanzo è forse imperniato sul contrasto che nasce tra questa sua peculiarità e quella di Lewis che, non ben determinato, sta tra il *déraciné* piuttosto scialbo, l'egoista e il sensuale. Ritagendo entrambi incerti e gratuitamente alle situazioni combinate, spesso dal di fuori, e senza una palese necessità, e non essendo lo svolgersi dei loro stati d'animo armonizzato con sufficiente evidenza, ci sembra insomma che in questo suo tentativo il Morand non sia completamente riuscito al proprio intento; intento che d'altronde egli non si pose ben chiaramente, ove non sia proprio quello di inaugurare il genere «romanzo finanziario». Ciò non

creiamo, anche se al suo apparire questo romanzo venne salutato in Francia in questo modo e benché il suo sfondo e il suo DeuX ex machina voglia essere il commercio di danaro, limitato ad anni dell'affare per l'affare in Lewis ed assunto quasi ad eticità in Irène. Per creare, qualunque materiale è buono e, criticamente, se dedotte catalogazioni servissero a qualche cosa, osserveremmo semmai e cheché si opponga che il romanzo finanziario esisteva di già. Ma il considerare l'opera d'arte da parte di vista troppo estrinseca a noi non giova né convincere e ci contentiamo perciò di salutare in «Lewis e Irène» un'intenzione del Morand di sacrificare la parte più aggressiva della sua arte a un desiderio di maggior contenuto psicologico e ad una narrazione più tipizzata. Conati che cominciano ad incontrare la propria realizzazione in una novella (*Les amis nouveaux*, Nouvelle Revue Française N. 130 in cui il Morand, riprendendo a narrare le sue «Nuits» con un tono più pacato, ci si rivela sempre più banometrico e sottile. Vastità d'attenzione e rarefazione d'appunti lo legano per importanza, nella moderna letteratura narrativa francese ed europea al suo collega in meteorologia intima Drieux Rochelle che ci presenta, oltre molte differenze di forma, un contenuto più leudiano e relativista.

ADRIANO GRANDE.

## IL TEATRO

Fra gli scrittori di teatro, c'è chi risolve il dialogo imprimendo a tutte le battute il proprio stile, e chi invece si adatta allo stile del suo personaggio. Nel primo caso lo spettatore sarà in principio riempito di questa unità stilistica e si avvezerà a poco a poco, fino a non badare più affatto, all'armonioso artificio di un mondo, visto attraverso un vetro colorato; nel secondo, la battuta stessa per essere sorpresa in bocca al personaggio un po' a tradimento, acquista grazie alla sua veracità una importanza di osservazione psicologica, che stupisce e sveglia continuamente lo spettatore, e, direi quasi, un valore di segreta satira. Nel primo caso l'autore domina la battuta; nel secondo la battuta, così come è, si impone all'autore.

Fra queste due forme di scrittura drammatica, ce n'è una mediana, che chiamerei quella della stilizzazione sotterranea; in cui a prima vista il dialogo ha l'aria di essere impersonale, borghese e facile, e ogni battuta, presa in sé, non svela nessuna risposta voluttà stilistica; ma alla fine, cioè nonostante, lo spettatore non potrà liberarsi da una generica e fluida impressione di unità. Ci sono certi musicisti, come Pizzetti, in cui lo stile è di questo genere.

Queste tre maniere di risolvere il dialogo sono poi le tre maniere di concepire, più largamente, il dramma. Perché infatti troviamo il dramma lirico, in cui il drammaturgo, è, senza dirlo il misterioso e solo musicista di tutto l'intrigo, l'unico cantore e ispiratore, che riempie di sé le altre figure, fino a dar loro una vita di seconda mano. Questo autore può rivelarsi addirittura in un personaggio che lo rappresenta e raccoglie, a mantenere ipocritamente nascosto, spandendosi sui suoi personaggi e facendoli brillare, come il sole dà alle cose la veste illusoria dei colori.

Troviamo poi il dramma di osservazione, in cui l'autore naufraga dentro la fredda ineccezionalità dei suoi personaggi, e non crede che nemmeno sul teatro, sia il caso di placare nella sua espressione verbale, con la libertà che gli concede la convenzione dell'arte.

Troviamo finalmente i lirici trattenuti, che sono come quei disegnatori sensibili e casti, che non osando e non volendo confondersi troppo languidamente al calore di un carboncino arruolato in piccoli e slumati triangoli d'ombra, ove la pagina segnata di linee povere trova calore e illuminazione.

E queste mi paiono le tre divisioni insieme stilistiche e sostanziali, che si possono stabilire, per mettere un po' d'ordine nella grande produzione drammatica della Francia moderna. Ai lirici confessi appartengono Claudel, Raynal, Gbion. Agli osservatori Gbion, Vildrac, Amiel. Ai lirici trattenuti Sarment, Bernard, Boudhler, Lenormand, Romain.

Il primo che abbia trovato la strada del dramma moderno a espressione convenzionale, è Paul Claudel. Claudel può dirsi, in un certo senso, il padre dei lirici confessi, e per questo, anche se non se ne sono accorti e se hanno risolto il dialogo altrimenti, Raynal e Gbion (specialmente il Gbion di «Le Pain») da lui discendono. Ma Claudel è una mescolanza ruvida di terra e di cielo, di grasso e di misticismo, di divino e di umano, di torzo e di sublime. E nelle persone stesse, la parte religiosa e sublime si rafforza per quella sensuale e terrestre, giacché, se spesso manca l'urto fra i personaggi del dramma, che grazie alla lirica linosono per salvarsi ognuno sul suo binario e non incontrarsi, ci appare, l'ormidabile e sempre spalancata, la tragedia interna di questa doppia e inconciliabile umanità. Ma l'una e l'altra, cercando di sopraffarsi, si mettono in valore, come due lottatori tendono i muscoli. A questo s'aggiunge il senso veramente tragico che è nello stile — eroghiolo duro, grosso e sovrano, in cui la materia deve essere sciolta e ricostruita continuamente — tanto che alle volte, si ha come l'impressione che, sentendosi violare e struggere, essa si divolvi; mentre con stupelazione vediamo diventare enormi e immobili, certe nuances lugubri di sentimenti che bisognerebbe appena suggerire. Lo stile a poco a poco s'addensa, s'ingrassisce, fino a prender la mano allo scrittore, e a ridurlo, come se fosse materia, suo schiavo. Da questa battaglia, certe pagine escono, tralate e sciupate, altre morte: ma l'insieme conserva quel senso di robusta piezza che non ha niente a che fare con la Bibbia

vera e propria, ma che riesce a chi sa sfruttare la Bibbia, da un punto di vista moderno e per questo molto più chiaroreggiante.

In Gbion tutto Claudel è più semplificato. In Raynal poi è addirittura disciolto. Nel «Tombeau sous l'Arc de Triomphe», il ritmo si barcamena tra la poesia e la conversazione, e, per regole e comprimere questa prosa che sgorga da tutte le parti, manca una forma. Le persone poi, avendo ormai preso quello zoccolo di terra e di umanità, su cui, in Claudel, il misticismo simbolista si piantava a fornella, barcollano languidamente nella nebbia dei simboli puri, e si scolorano. Tolta loro la psicologia corrente, che salva i personaggi di Claudel da una retorica troppo palese, i caratteri, in Raynal, si vanno riempiendo a poco a poco del loro simbolo ma a essere stilizzati in una maniera quasi goldoniana, ma a rovescio. Perché come Raynal stilizza un carattere, riempiendolo del suo simbolo, Goldoni stilizzava un carattere, allargando sino all'invosimile una sua quantità parziale.

Bisogna osservare, d'altronde, come, per questi scrittori, la lirica qualche volta serva da scappatoia, rispetto a certi problemi psicologici troppo urgenti. Claudel stesso, costruttore di personaggi robusti, se li cava come un disegnatore che compie le sue figure tra un arduo di grossi segni, senza cercare direttamente la linea giusta, ma girandole intorno impopolosamente e cogliendole, in mezzo a tanto lusso di anelli e di fregioni, un po' a caso. Perché questi scrittori, quando imboccano certi canali, da cui non si saprebbe come uscire, cominciano a spargere inebrioso come le seppie, cercando di svignarsela sotto sotto. A quelle situazioni in cui la chiara musica di una battuta diventa eccessivamente pericolosa, essi contrappongono una pagina di lirica, ove quell'incertezza è nascosta da un sapiente disordine.

Il gruppo degli osservatori invece si è proibito questo trucco definitivamente.

Un Gbion, un Vildrac o un Amiel, si trovano nudi in una stanza vuota, lì che i loro gesti, offerti allo spettacolo del pubblico come i guizzi dei pesci in acquario, devono essere definitivi e controllabili continuamente con la misura della vita comune. Questa misura è a disposizione di tutti, e non c'è nessuno che non sia sempre disposto a servirsene.

Ma questi drammaturghi, Vildrac in particolare, hanno saputo sfruttare la diamantina e impacciata chiarezza del loro teatro per un nuovo e più segreto effetto di stile.

La bellezza di un dramma come il «Paquebot Tenacity», il quale, da principio, lascia scontenti e pur penserosi, è paragonabile a quella dell'aratro. La maggior parte della gente che va in campagna, non s'è mai accorta che l'aratro, per quell'equilibrio armonioso delle sole forze necessarie ad arare la terra, può essere un modello di grandiosità e serena bellezza. Ma quello che, agli occhi illuminati, appare come il segreto di questa bellezza non è il vomere, il dentale, o la manecchia, considerati in sé, ma la composizione di questi strumenti rozzi in un insieme che è musicale, perché non ci si trova né sforzo né parte superflua.

E' necessario, ad ogni modo, fare una distinzione tra due drammaturghi come Gbion e Amiel e un drammaturgo come Vildrac. Perché Gbion e Amiel, più disinvolti forse, sul palcoscenico, sanno nascondere questa nudità sotto un'amabile negligenza, per cui dappriocipio sembra che si gingillino tra gustosi particolari d'ambiente, come per una soddisfazione di buoni lettori; ma ci si accorge poi che sotto quei lisci indugi il dramma si sviluppa senza scappare una battuta.

Mentre Vildrac ostenta questa sua essenzialità con tanta compiacenza che ha l'aria di volerla sfruttare come per un nuovo effetto oratorio.

All'effetto oratorio della semplicità, s'accompagna una tecnica, contrapposta, al mestiere del vecchio teatro, così simmetricamente, da diventare un nuovo mestiere. Il mestiere dell'antico teatro, e cioè la semplificazione piuttosto volontaria, che sportanea, della architettura. E qui si corre di nuovo un pericolo, perché la tecnica, di cui noi tutti siamo abituati a dire un gran male, come di qualcosa che si contrapponga alla poesia, non è poi che l'arte della composizione, e cioè l'arte di ordinare le scene in modo che l'insieme, anche quando è lungo, dia l'impressione d'esser breve.

E' quindi uno degli elementi necessari a fare delle costruzioni drammatiche, che si reggano.

Ma Vildrac, in un ardore cristiano di rinuncia, ha voluto spogliare il suo dramma di tutto quello che avesse l'aria di interessare per il coingegno, invece che per la sostanza.

Così, dato il soggetto popolare del suo dramma, che si svolge in una taverna di porto, notevole è l'assenza del colore. Pensiamo alla luzione che il pittore aveva nell'Arlesienne, per scegliere, tra il repertorio dell'Ottocento, un dramma a sfondo colorato. Qui si può dire anzi, che l'Arlesienne è del pittore coingegno nei personaggi, i quali ne sono come l'essenza, o la traduzione umana. Vildrac lascia correre. Direi forse che cerca di mettere in ombra quello sfondo, che gli attribuirebbe delle risorse troppo facili. E questa non va messa soltanto tra le rinunce formali, ma anche tra quelle sostanziali; perché l'atmosfera e il paesaggio, come la lirica, possono servire a negare certe situazioni psicologiche divenute insormontabili. Avrete notato, che le battute di paese arrivano di solito quando bisogna trovare una via di scampo o una diversione, e rimangono due zone drammatiche, su per giù come, nei quadri, i gruppi staccati sono ricomposti grazie alle architetture.

Se, per esempio, un Lenormand, si fosse privato del paesaggio Africano, per non parlare di tutti gli altri sfondi che colano dolcemente nei suoi paesaggi lino ad impregnarli, mi domando come se la sarebbe cavata. Lenormand, che per lo stile, appartiene ai lirici trattenuti, è l'unico di questi, in cui il colore abbia un'importanza drammatica. Ma qui non è più, come nell'Arlesienne, il pittore che trova la sua espressione in certi personaggi, ma sono i personaggi stessi, che a poco a poco scompaiono in seno all'atmosfera, la quale acquista la serietà di un protagonista. Trasportate il Simoun fuori dell'Africa e il dramma non avrà più scheletro, perché quello scheletro di desideri carnali, maturato adagio, tra le ombre torpide di un paio, in tutti quegli esiliati consunti, è reso con effetti pittorici di sole, di calura, di deserto, di paese, insomma, che l'autore sfrutta per spiegare al pubblico i sentimenti dei personaggi quasi attraverso un simbolismo decorativo. Il sole, il deserto, il caldo, sono come tanti cartellini che vogliono dire: compiacenza segreta. Il DeuX ex Machina è poi l'Africa.

Ma la via di Lenormand, che può dirsi il re del morbo, non ha niente a che fare con quella degli altri lirici segreti, a cui l'ho rimesso solo per ragioni stilistiche. E qui occorre, grosso modo, semplificare la materia mettendo da una parte Bernard e Saint Georges de Boudhler e dall'altra, ognuno per conto suo. Sarment e Jules Romain (non parlerò di Crommelynck, il quale, col giovane scrittore del Nouveau Messier, rappresenta l'arancia della nuova letteratura fiamminga, che a quella francese è rimasta per la lingua, ma non per lo spirito).

I due primi scrittori si sono curati a spiarne drammi, i cui protagonisti sono sempre persone discrete. Se un Saint Georges de Boudhler (parlo di lui specialmente come autore del *Caravand des Enfants*) o un Bernard si trovasse di fronte a un protagonista brutale, perfido o maleducato, dovrebbero rimanere impacciati, giacché la loro arte, più che limitarsi ai piccoli soggetti, come osserva Tilgher, e questo io non credo, si limita alle persone bene educate, a quelle cioè che sanno ciò che si deve e non si deve dire, e in cui onesta educazione è diventata così invadente, che, aggiungendosi a un più istintivo, tappa la voce dei personaggi, proprio quando sarebbe loro permessa una più indulgente espansione. Ma ciò non toglie che in questa forma di pudica rivelazione, in cui gli uomini non dicono mai più di quel che si costuma nella vita e talvolta anche meno, siano stati scritti dei drammi molto vasti. Basta pensare al *Printemps des autres* di Bernard. Boudhler si compiace piuttosto di prendere un piccolo dramma familiare, che avvolge subito nelle brume di una languida e quasi materlinkiana poesia. Latta con delle ripetizioni un poco estetiche, e di immergerlo e l'ingredire nella indifferenza della vita che continua a fluire. Invece di isolarlo, come fanno i drammaturghi, nel suo scenario, condensando in lui l'universo e quasi fermando, per quel tempo, la vita degli altri, Saint Georges de Boudhler, che ha sempre presente la proporzione giusta del suo dramma, non dimentica di riempirlo di questa vita universale, per aggiungere, all'angoscia della vicenda, quella della sua piccolezza e inutilità. Qui l'atmosfera non ha più un ufficio di comodo pittoresco, ma è parte essenziale del dramma.

Sarment invece ci presenta dei personaggi che sentono l'importanza di sé e della loro tragedia, e si guardano con una certa voluttà soffrire, pensare e morire.

Questi personaggi, non si sa bene se si rendono conto di essere a teatro o se ricercano degli atteggiamenti decorativi per piacere disinteressato. Ma in essi c'è sempre una vena segreta di latorismo, che ci è stata rivelata dal *Marriage d'Hamlet*, in cui un Amleto, che ha letto Shakespeare, e Laforgue e si conserva con studiata disinvoltura sopra una linea assolutamente letteraria, è la chiave del mistero di Jean e di Tiburce. Per questo lo credo che le *Marriage d'Hamlet*, abbia una grande importanza, dal punto di vista critico. Anche Jean e Tiburce hanno una linea da seguire e cercano di risolvere il loro dramma nel modo più armonioso e sorprendente, come se conoscessero già l'ultimo atto, e volessero morire *en beauté*. Dicono le battute d'effetto con eccessiva chiarezza e le calano un poco, per timore che passino inosservate e per far capire che si rendono conto del loro peso. E come troviamo un pazzo che sa di essere pazzo e si diverte a dirlo, con la ingenua gioia di far colpo sugli uomini sani, così troviamo dei personaggi che si ricordano di avere una missione scenica, psicologica e sentimentale, e, d'un tratto, svelano attraverso le loro espansioni sorride un lungo studio e il dramma si svolge delicatamente come un arabesco.

Isolato e un po' sbilenco ci appare Jules Romain. Dall'*Arcade dans la ville* fino al *Marriage de M. Le Tondeur*, troviamo la solita preoccupazione umanistica, che riempie anche i romanzi e le novelle di questo grande scrittore. Ma nell'ultima commedia, la comicità nutrita di grasse e rabelliane ossessioni, che non apparivano in commedie come *Kauch* e *André*, va diventando un problema letterario di curiosa importanza. Perché non si tratta di quella comicità istintiva, che illumina i romanzi e le novelle di Jules Romain, o di comicità allegre, che si collidono armoniosamente in una bulesca tempesta di passioni rudimentali, ma di comicità, che ha l'aria di sottintendere qualche cosa e di comicità studiate, incastonate dopo gravi calcoli in mezzo a un intrigo in parte umanistica e in parte politico. Questo mi fa pensare a una specie di neo-molierismo e cioè di avvenuto rilacimento della vecchia commedia, che corrisponde, nella tragedia, al neo-bisismo di Paul Claudel.

Tirando le somme noi possiamo constatare in tutto il teatro moderno francese, come primo dato di fatto, la semplificazione della tecnica. Il dramma si regge sull'intrico sentimentale, e tutti gli altri congegni che servivano a costruire lo scheletro di un'opera di teatro, spariscono. Dal punto di vista sostanziale, mi pare che il secondo dato di fatto sia l'approfondimento del carattere. «Lo scopo a cui tende il teatro, scrive, nella preface al suo *Tristan et Isolde*, Saint Georges de Boudhler, è la verità, in ciò che essa ha di più intimo, e per conseguenza, di meno dipendente dalle circostanze esterne. Noi dobbiamo dunque darci allo studio del cuore umano, e non cercarci di scrivere per il teatro se l'uomo, con tutte le sue passioni, non dovesse esserne il centro».

Goldoni cercava un effetto direi quasi decorativo nella stilizzazione dei caratteri, che si rispondevano in una stessa commedia come gli strumenti di un'orchestra; il teatro francese contemporaneo, più che del verismo, cerca un altro effetto decorativo, nella composizione dei caratteri e quindi nell'approfondimento della loro natura.

Quello che scrive Tilgher, parlando della scomparsa del tipo, considerato come «ciò che in ciascuno di noi c'è di identico e di permanente» è dunque giusto, se inteso, non come la condanna della psicologia, ma come la sua rivalutazione.

Su questa terra comune ogni drammaturgo ha edificato il suo teatro, ed è veramente cosa rallegrante guardare questa folla di buoni scrittori, che poche generazioni hanno saputo darci, e che lo spirito ordinato della Francia ha diviso e raggruppato in teatri, come il Vieux Colombier e la Chimère, in case editrici e riviste daudoci un esempio di coordinata e musicale civiltà letteraria.

LEO FERRERO.

## I CRITICI

Se mi chiedessero quale è oggi il critico francese che gode di più larga rinomanza, risponderei, naturalmente, Albert Thibaudet, sebbene un epigramma recente ricompia alla memoria quando, uscendo dall'affermazione generica, se ne valuti e soppreli la consistenza. L'Europa intellettuale — si dice — glorifica Thibaudet stimando di andar incontro al giudizio parigino; i francesi lo apprezzano sulla fede degli stranieri. In verità, il maligno rilievo è più che giusto: troppe cose fanno d'altro all'annotatore letterario della *Nouvelle Revue Française* perché sia lecito ed equo esaltarli sopra ogni altro. Egli è privo di posa sul gran pubblico, manca di nebbia, di chiarezza, di efficienza e, ciò che più conta, di gusto. La vastità delle sue conoscenze non supplisce alla precisa e tradizionale dottrina, e se gli ultimi saggi raccolti in *Intérieurs* rivelano un progresso non indifferente, i volumi su Maurras, Barrès, Bergson, Flaubert non hanno nulla di definitivo: quanto allo studio su Mallarmé, ben più di tutti degni del tema. Chi abbia un ideale di neo-classicismo critico, e in cui entrino, come elementi principali, storia e psicologia, non può non trovare nei *Recits* di Thibaudet che delle astrazioni pericolose e delle designazioni inutili, una concezione della critica nettamente filosofica, antiletteraria, che persino Charles Du Bos, epigono intelligente, bada a correggere. Resta, a conforto del dispo, svagato e fiammentoso Thibaudet, la moda di protestantismo culturale che la *Nouvelle Revue Française* ha propagato.

I membri filosofici e la procella idealista, costringono a ricercare i continuatori della grande tradizione fra gli universitari e i giornalisti. Bergson, astro raggiunto, lui messo in rotta il metodo storico-psicologico-letterario del Sainte-Beuve, il talento oratorio e retorico del Taine, la dialettica di Brunetière, l'argomentazione vivace ed eccessiva di Faguet, la agguista ed acuminata ironia di Lemaître. Nessuno vorrà negare al Bédier, al Lanson, all'Hazard, allo Strowski, seguito e fama; né in camp più ristretti, importanza all'Hauwette, al Chevillon, al Léguais, al Norel-Pativ, al Cazamian, al Gilson, al Baldensperger. La «Société des Conférences» ha tratto alla luce l'onesto, eloquente e sereno Bellessort; eppure la autorità degli universitari è limitata, e manca loro il prestigio che potevano avere un giorno il Brunetière o magari il Faguet. D'altra parte, la caratteristica dominante nella critica francese contemporanea è la mancanza di un capo riconosciuto, di linee direttive, di omogeneità. I temperamenti più diversi, a contatto con l'ambiente editoriale giornalistico, danno origine alle combinazioni più singolari.

Così, vedete critici letterari, nelle tre grandi riviste di portata internazionale, André Beauviller, Henri Bidou, Fernand Vandérem: e quando al primo avete riconosciuto una certa diligenza e all'ultimo una stravagante presunzione ed incertezza di giudizio, dovete concentrare la vostra attenzione sull'intelligentissimo Bidou, che



tiene, con scrupolo e decore, la critica drammatica dei *Débats* e la politica estera del *Figaro*. Egli ha risolto il problema di esprimere sinceramente, senza crudeltà soverchia, la propria opinione, mediante lo sviluppo dell'analisi del libro o dell'opera di teatro, analisi che viene a sostituire il giudizio, poiché la conclusione è in essa implicita. L'estrema intelligenza di Bidou è pari solo alla misura, al garbo con cui egli si muove nei termini più disparati: un fondo di ottima cultura, e uno stile secco e luminoso, spoglio e conciso, gli assicurano la palma della genialità.

Le riviste minori, stanno, per quanto concerne la critica, ancor peggio che la *Revue de France* o la *Revue des Deux-Mondes* (che vede Louis Gillet in compagnia con il molle Doumic e gli inesistenti Le Breton e Giraud; ma si rivela con le contribuzioni del Lanson e di altri fra i più seri universitari); i sommari del *Mercure* sono vuoti; al *Correspondant* c'è il Thérive, che è un romanziere attraente, ma un critico noioso e pedantesco; all'*Opinion*, il Boulenger, serio, ponderato, talora eccellente, a cui è mancata la vivacità e la forza d'imporsi in modo decisivo; alla *Revue Hebdomadaire*, con gli aridi e vuoti Barbey e Le Gris, hanno fatto la loro comparsa Georges Grappe e Ch.-G. Amiot, due nomi da ritenere (il primo non nuovo, ma non abbastanza splendente). Nei *Margra*, Montfort e Videllis non hanno il distacco necessario per giudicare: meglio assai Pierre Lirre, pieno di possibilità, ma un po' frivolo. Tra gli autori che fanno professione di critica, l'opaco De Régulier, il nervoso e ingiusto Mauriac (che ora sembra abbia smesso lasciando per sempre la sua polemica di cronista drammatico a Martial-Pichaud), il generoso Edmond Jaloux, divulgatore di letteratura straniera, e ricco di buona volontà, se non proprio di freddo acume. Se citassi l'owlowski, o Rivière (continuo a tener miute la critica teatrale e la letteratura), proverei qualche rimorso: meglio, caso mai, ricordare un divertentissimo polemista, Henri Bérald crede della tradizione di Mirbeau; e, accanto al prode Antoine Colette, che scrive di teatro come di politica; adorabilmente.

Io tenuto indietro due nomi: Paul Souday, Lucien Dubech, cioè il *Temps* e l'*Action française*, gli antipodi. Si potrà dire tutto il male possibile di Souday, rimproverargli la sua costante difesa del pensiero libero (democratico-repubblicano) e i suoi partiti presi troppo netti, ma bisogna riconoscere che egli è oggi il solo a praticare il mestiere del *feuilletoniste* con la probità dei tempi andati. Scrittore pesante, prosatore sgraziato, è un buon professore di letteratura, informato, al corrente: difende la tradizione liberale con serietà, con lo stesso impegno che Dubech pone a sostenere la tradizione realista e reazionaria. C'è maggior finezza nel forcajo che nel democratico, ma entrambi trovano chi in un certo senso li riassume e li supera: Jean De Pierrefeu. Il critico dei *Débats* è forse il solo oggi ad unire il senso della modernità con il rispetto della tradizione, e a possedere spigliatezza di stile e chiarezza di pensiero capaci di conciliare il lavoro degli uomini di gusto. La sua personalità è ancora in corso di sviluppo, ma si può attendere a maggiori prove con fiducia.

Fra gli isolati, un posto speciale spetta all'abbate Brémont, erudito e sagace, che però, quando ha voluto lasciare i classici per i contemporanei si è infatuato di Barrès oltre misura, dimostrando di esser meglio al suo posto nello studio del cattolicesimo e del romanticismo. È uguale menzione devesi a Benjamin Crémieux, l'unico francese, credo, che abbia subito l'influenza delle teorie di Benedetto Croce. Egli nondimeno non ha perduto la naturale qualità didattica e la curiosità istintiva della sua razza, e ciò ha servito a correggerlo e valso a controbilanciare la mania dello schematico a oltranza comunicatogli dal filosofo napoletano.

Un rapido cronista come lo scrivente, se può saltare a piè pari il marchese De Flers, critico teatrale, deve soffermarsi sul più nuovo, forte e preparato critico drammatico contemporaneo, che dai *Margra* è passato alle *Nouvelles Littéraires* (approfondimento per segnare qui il capriccioso Maurice Martin Du Gard, e l'intervistatore Frédéric Lelèvre, che prende troppo sul serio la sua missione): Claude Berton. Egli ha saputo rinnovare il *feuilleton* sostituendo all'esposizione del soggetto teatrale, ritratti di autori, pieni di vigoria e di bravura, sebbene disegnati ancora un po' confusamente: le sue sei colonne hanno un contenuto, sono ricche di ricordi, di immagini, di aneddoti, di teorie: un'abbondanza tormentosa e tumultuosa notevolissima.

Abbiamo riservato per ultimi due sostanziosi dottrinali: Maurras e Massis. Abbastanza diffuse, le loro teorie non richiedono delucidazioni e commenti; inoltre, ciò che desta il nostro interesse è la personalità di Maurras e di Massis, e non il loro pensiero, che, su per giù, vale qualunque altro. Ostinato giornalista, il primo è — quando s'incapacita a teorizzare — uno scrittore difficile e intricato: ha la dialettica affannosa e stravagante dei meridionali; la passione intorbidata l'espansione, rende estraneo il discorso. Talora, il partigiano maniaco cede il posto a un curioso e vigoroso ritrattista a un prosatore superbo che caratterizza un uomo, un metodo, una concezione con maestria pari alla forza scultorea: solo che, per scovar tali Istantanei un lavoro lungo e paziente è indispensabile. Dotato di più continuo e pacato rilievo Henry Massis, dottrinario altrettanto implacabile dà agli avversari la soddisfazione di veder applicata integralmente la teoria predicata: vittime dell'autore di *Jugement* sono tutti coloro che, pur vivendo e operando sull'equivoco, hanno mirato a crearsi una maschera irreprensibile, e ci sono riusciti: un Barrès, un Claudel, e loro imitatori di buona famiglia, nelle mani di costosi leroici inquisitori si affossano e si piegano in tutta la loro inveterata ipocrisia, scoprendo la falsità del bandito e preteso classicismo. Neo-romantici alla loro volta, Maurras e Massis, vanno a raggiungere Veillot e Barbey d'Aureville,

Faguet ebbe un giorno ad osservare che, mentre gli autori contemporanei erano neo-romantici, i critici erano neo-classici, e la discordanza gli sembrò strana. Evidentemente, il buon Faguet era di corta vista: quelli che egli giudicava neo-classici non erano che dei romantici in maschera,

## IL BERGSONISMO

La fortuna del bergsonismo è stata, ed è, diversa dalle forme consuete di vitalità e di diffusione delle dottrine filosofiche. Non gli è accaduto di trionfare clamorosamente e di dominare un'epoca, per cadere poi nell'oblio ad aspettare una lontana restaurazione; non di essere combattuto e deriso in sul nascere, e conquistare in seguito latissimamente la sua posizione culturale: ma accolto con largo interesse e moderato entusiasmo dai cultori della filosofia, si è appoggiato per lungo tempo sui plausi letterari e salottieri, mentre veniva compiendo una penetrazione di cui ora soltanto si possono apprezzare le conseguenze e i risultati. Come un perfetto signore, cioè si avanza tra gli invitati senza disturbarsi troppo, raccogliendo e ricambiando saluti e inchini; ma poi a un certo punto la conversazione prende un certo giro per cui tutti s'accorgono che il padrone è lui.

Tale similitudine non parrebbe attribuirsi troppo al carattere romantico e mistico della dottrina bergsoniana: ma culturalmente e storicamente essa ha proceduto con scarsa romanticità, rivestendosi le sue movenze di equilibrio e di misura. Perciò soltanto oggi essa rende positivamente i suoi frutti, e appare constatazione con una corrente generatrice di opere. Il che non si poteva certo affermare della « scuola » bergsoniana, quella che si formò subito intorno al maestro. Uomini intelligenti e fini come Le Roy, o appassionati come Gillouin e Grandjean, poterono sviluppare conseguenze particolari, impostare diletti apologetici, ma non pervennero ad attuare la vitalità del sistema. Anche quando, come nella critica religiosa di Le Roy e di Remache, abbiano per opera loro un certo ampliamento degli orizzonti bergsoniani, ciò avviene solo per la riconosciuta identità di taluni aspetti del bergsonismo con aspetti di talune correnti sicure (pragmatismo, modernismo, Blondel) e per la conseguente e reciproca commissione di queste con quelle. L'unica personalità originale della « scuola » in cui il maestro abbia trovato un libero continuatore, è a mio vedere J. Segond: che si è da una parte appiattato al valore mistico della *intuition* e della *durée réelle* e in tal senso ne ha svolto tutto il significato, dall'altra ha rifiutato, nel libro sull'*Imagination*, la gnoseologia bergsoniana accentuandone le affermazioni liberatorie e saldandone accuratamente le incrinature. Ma le conclusioni degli studi di Segond, e anche degli ultimi, palesemente una così vaga vaporosità e indeterminatezza che non si può mai precisare quale vantaggio sia da esse acquistato sul punto di partenza. Di tutti i bergsoniani della prima ora, fece del resto giustizia, a suo tempo, la caustica ironia del Benda.

Vantaggio positivo è stato invece, per il bergsonismo, questo: che nell'ultimo decennio si sono andati man mano sfaldando e disperdendo tutti gli indirizzi e i sistemi con cui si era imparentato in sul nascere e che aveva assorbiti nella sua potente costellazione: intuizionismo, neokantismo, pragmatismo, empirismo radicale, empirio criticismo, contingentismo, la reazione contro la scienza, hanno perduto cioè la loro fisionomia di posizioni sistematiche e sono diventati categorie di pensiero in quanto avevano in sé di positivo, sono caduti nel passato in quanto negavano o cristallizzavano. Svaniti questi nebuli d'indorno, il bergsonismo è apparso nella sua intima verità, come il più vasto e profondo tentativo contemporaneo di interpretare la « qualità » del divenire: cioè tale fu il suo problema originario e tale rimase la sua esigenza centrale. Un'esigenza che noi, rimasti fissi alla mira dell'opposto problema dell'unità, siamo in grado, o almeno dovremmo essere, di apprezzare come il necessario complemento del nostro idealismo.

E secondo questa esigenza Bergson è stato progressivamente inteso e assimilato nella cultura francese dell'ultimo decennio. Egli le offriva del resto non solo il nuovo punto di vista, ma la nuova sistematizzazione su cui riformare i vecchi schemi filosofici, psicologici, fisiologici sui quali essa ha sempre avuto appoggiarsi dal giorno che uno stesso spirito razionalistico si manifestò in Comte e in Descartes. Il romanzo, la critica e la stessa poesia francese hanno sempre avuto sete di idee, di dottrine e di scienza: e la storia del pensiero ha tagliato nel loro svolgimento adatte sezioni non inferiori per importanza, anche se non sempre identiche, ai momenti di autonomo sviluppo. Così oggi possiamo distinguere le generazioni a seconda che hanno o non hanno sentito Bergson: la generazione di Bourget, per esempio, che continua a insistere sopra le « tesi » fisiologiche di cinquanta anni fa e ci ha rifilato recentemente la teoria del suicidio ereditario, e la generazione di Proust, che affonda in *Matthieu et Mémoire* le radici della sua psicologia. E poi Bergson, trascendendo lo stesso simbolismo, ha posto le basi della reazione novecentesca all'antico e angusto idolo cartesianesimo della *raison*, dell'*ordre*, della *clarté*: ha dato una visione della vita in cui l'immagine, come tra nubi arrose dal sole, una nuova coscienza umana. Il suo stesso stile di scrittore, immaginoso e levigato, non mai dimentico della necessità di intuire originariamente prima di modellare i contorni dell'espressione, lo ha reso immediatamente signore di un vasto campo della letteratura francese contemporanea.

Non nominato Marcel Proust: la cui psicologia haterrebbe a l'arte un grande scrittore, ed è certo tra i suoi massimi pregi, Proust si è assimilato l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, *Matthieu et Mémoire*, *Le Rire*, in succo e sangue, ne ha elaborato le esperienze spirituali,

e la riprova è facile: un critico neo-classico (o meglio retamente tradizionalista) sarebbe oggi nella scia del Sainte-Beuve. E invece? — Guardateli, attenti alla sottana di Veillot.

ARMANDO CAJUNI.

le ha sublimato in un suo piano di vita e d'arte dove il bergsonismo è una cosa sola con l'affievolimento creativo del poeta. Le inflessioni della realtà fenomenica vi si dissolvono in una liquida, fluida corrente di soggettività, ora autorale ora crepuscolare; e se il valore del bergsonismo sta nello sforzo di conservare la conseguenza intuizione del puro divenire, niente di più bergsoniano che il cielo immenso per cui si annuove *A la redierche du temps perdu*. C'è anzi un crescendo del bergsonismo stesso, nella vasta tela, che si accompagna con la progrediente sua depurazione. In *Un être de chair* *Suzanne* abbiamo ancora la pragmatica impostazione del *souvenir*, le estasi solitarie innanzi a un tono, a una sfumatura; le tormentose dissezioni di stati di coscienza per strappare il cuore vibrante per trovarlo poi tra mani immobili e quasi morte: la ricerca dell'espressione qualitativa dell'infinito e dell'inespresso imprime a quelle pagine una oscillazione continua di aspiata tragedia dell'arte, quasi a creare un'adeguazione spesso sconcertante tra la neopropria del protagonista e le nevrosi dello stile. La seconda parte (*Un amour de Mr. Suzanne*) mostra però l'artista già intento alla percezione dei limiti e alle individuazioni: la sua visione si concentra in un punto, si irrota delle tonalità nitide e taglienti di un sentimento solo (la gelosia), intorno a cui lascia tremolare, iridescenti e cupe, tutte le altre. *At l'ombre des jeunes filles en fleurs* e *Un côté des Guermantes* pervengono per questa via a riconcentrare nel mondo attuale e positivo dell'esperienza le realtà mistiche cercate nell'atmosfera evanescente del sogno; e il mondo del *souvenir* si compenetra col modo dell'*action*, anzi sono, per reciproca identificazione, lo stesso mondo. (Mentre poi *Sodaine et Gémorih* rovescia, ma vanamente, il problema, e tenta di ricostruire il sogno attraverso la lucidità della veglia, tenta di riaffermare lo spirito attraverso la sensualità bruta e perversa). Ciò se inoltre volessimo esemplificare, tutta l'opera dell'infelice discepolo di Anatole France ci offre bene una collana di singoli delicati commentari a temi bergsoniani: così il bozzetto sulla « tante Léonie », il ritratto « Bergotte », *Noms de pays*, etc.

Albert Thibaudet, d'altra parte, ci dà la coscienza critica di questo *Bergsonisme* diffuso: e ne ha curato in due bei volumi la manifestazione sistematica. « *Ayant essayé de saisir le sens intérieur de cette philosophie, n'étant habitué à prolonger en elle et par elle l'élan vital de la philosophie humaine, je me suis placé non au point de vue du bergsonisme, mais au point de vue de l'élan vital du bergsonisme en tant qu'il continue l'élan vital de la philosophie* ». E ha cercato di muoversi dialogando interiormente col suo Bergson, poiché sempre filosofare è dialogare. « *Philosophier c'est s'approcher de ce dialogue perpétuel, écouter, réfléchir, parler, noter, savoir qu'après nous il se continuera sur un registre plus haut encore, mais qu'aucun des moments l'emporte en dignité sur ce tout unique qu'est sa courbe indivisible, et simple, et lente, — c'est-à-dire sur sa durée* ». Così degna epigrafe non trova forse allertando degno svolgimento: poiché il Thibaudet, abile interprete e sottile scopritore di rapporti storici, non è poi troppo a *son aise* quando vuol ricostruire « le monde qui dure », e quando non nasconde la sua buona volontà di « superare » il maestro proprio sul suo stesso terreno speculativo. Allora si rivela una certa incomprensione dei valori metafisici a cui Bergson ha sempre mirato, e una parallela propensione a restare sul terreno della quotidiana esperienza. Non a torto quindi i giovani bergsoniani « pamphlétaire » lo hanno attaccato con leroica: non a torto quando si tenga presente questo diletto che i più seri tra di essi hanno saputo anche precisare in modo positivo. È accaduto al Thibaudet di incorrere nell'errore opposto a quello di cui possono tacciarsi molti critici nostrani: come questi hanno letto *Matthieu et Mémoire* e *L'Evolution créatrice* dimenticando rispettivamente che uscivano dalla stessa penna che aveva vergato il soggettivismo *Essai* e l'*Introduction alla Métaphysique*, così egli ha ripensato l'*Essai* e *Matthieu et Mémoire* senza ricordarsi, nei momenti difficili, che in fondo alla strada c'era una metafisica e questa metafisica ha reinviato nella psicologia da cui nacque. Ma non si può negare al Thibaudet che egli abbia tralasciato nelle arterie nutritive della sua splendida attività di critico letterario la migliore essenza del bergsonismo.

I « giovani » testé citati si vanno facendo, intanto, assai numerosi: molto più numerosi che non siano stati in addietro. Essi documentano in larga misura la vitalità del pensiero di Bergson nelle nuove generazioni. Hanno un loro organo *Philosophie*, in cui tendono la mano al « surrealismo » da un lato, al neosimbolismo dall'altro. Alcuni di essi, come Jean Weber, si atteggiavano a più bergsoniani di Bergson: e affermano che la forza della dottrina bergsoniana si trova tutta nell'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, dopo il quale essa si sarebbe attenuata man mano per eccesso di « soggettività ». Altri, più lealmente, come Edgard Forti, dichiarano che bisognerebbe mantenersi in seno alla *durée* conquistata dall'intuizione, e operare così la sintesi di psicologia e metafisica a cui tende tutto il pensiero francese da Jules Lacaille in poi. Abbonano tra loro i poeti, molto affaticati a sondare nuove immagini nelle sfruttate profondità dello spirito: anticlassici, anzi « Nouvelle Revue Française ». Disprezzano Thibaudet, ho detto, e un po'

anche Paul Valéry. Proust è un po' il loro dio; includono, e con qualche diritto, nel loro movimento il povero Radiguet. Ma sarà il caso di riparlare di questo movimento giovanile, molto più diffuso e fervente che ancora pubblicamente non si dimostri, quando sarà meglio sbucciato: per ora è bene notare che Paul Morand e Max Jacob l'hanno in qualche modo tenuto a battesimo, che a Marcel Schwob esso si volge con entusiasmo, e che in generale tende a passare in testa alla stessa avanguardia. Tanto per avviso al canocchiale aristotelico dei cronisti letterari.

Una breve appendice su Paul Valéry: o meglio su « *Eupalinos ou l'Architecte*, précédé (o « suivi », a seconda delle edizioni) de « *L'Amor et la danse* ». Oserei indicarvi un riflesso costante di onde bergsoniane, che vengono a far vibrare un vetro diapason neoclassico. Si danza, filosoficamente parlando, molto e molto: il turbinio delle idee, dentro la levigata polizza del dialogo elenizzante, trascina di balza in balza dietro l'ineffabile soluzioni con una mobilità che trova l'agguale soltanto nella irrequietudine mal repressa dell'espressione. Ma là dove è possibile individuare dei punti d'arresto si scoprono sottili legami con la filosofia della *durée*; dice il Valéry che l'anima vive ed ricorda e il corpo invece nell'azione, quella chiusa intellettualmente nel passato e nell'« agito », questo proteso nell'attimo fuggente del movimento, — o c'è insegn per la divina bocca di Socrate e per le efebiche labbra di Fedro che l'ordine umano si oppone all'ordine della natura come lo spirito alla materia e l'*Alan* rifà alla sua inversione, il che l'uno può esser per l'altro il disordine, e viceversa, — o insiste sull'unione del corpo-strumento con l'opera prodotta: senza esitare apriamo *Matthieu et Mémoire* e *L'Evolution créatrice*, e troviamo i paragrafi corrispondenti e perfino i diagrammi. Il che non significa soltanto determinazione di fonti, ma scoperta non equivoca di un ingegnoso contrabbando.

SANTINO CARAMELLA.

## I Ragionamenti di Alain.

Alain è uno scrittore che non la chiasso, e la sua fama non sarà mai clamorosa; nelle sue pagine trova soprattutto la compagnia d'un uomo: psicologo e moralista senza preconcetti da offrire, scienziato senza teoremi da spacciare, poeta senza enfasi: uno spirito socraticamente curioso dello spettacolo del mondo di dentro e di fuori, che ogni giorno cerca di rendersi conto di ciò che egli vede o intravede, di ciò che l'uomo vuole, teme o spera. La forma assunta dalla maggior parte della sua produzione è caratteristica: sono i *Propos d'Alain*, i ragionamenti d'Alain: paginette staccate, che egli per parecchi anni di seguito dettò quotidianamente per un giornale di provincia; con riferimento talvolta ad argomenti di attualità, ma più spesso senza relazione immediata con un fatto d'interesse pubblico: passeggiate e soliloqui intorno ad un tema qualsiasi, dominati per lo più da una preoccupazione di chiarezza e d'ammucchiamento morale, ma di moralità profonda, insita nelle cose, nel bisogno di veder chiaro nelle cose, tutt'altro che precettistica o moralaggine come una predica. È difficile che ad un lettore italiano non si presenti spontaneo un confronto con le *Opinioni* di Missiroli: ed il confronto giova a metter in evidenza la diversissima indole dei due scrittori. Nulla, in Alain, che sembri procedere da quella gelida e immota lontananza dei sommi principi d'una sconosciuta sapienza: Alain è un intellettuale ottimista: ostile alle religioni, crede nel progresso; radicale in politica, è stato dreyfusard, antieretico e combista, e persino ingenuamente interventista alla sua ora. La sua parata ironia è piena di bonarietà e di calda simpatia per l'umanità, cui egli non guarda mai sogghignando al confronto delle miserie di essa con la sublime perfezione dell'idea.

« *J'aime à voir les yeux humains, toujours tirés hors d'eux-mêmes par quelque spectacle. L'âme à voir l'animal humain tendant le cou, dès qu'on explique la moindre chose* ».

Un esempio: Alain considera la facilità con la quale i giurati assolvono i rei di delitti passionali (*Propos*, vol. II, pp. 133-4).

« *Remarquons d'abord qu'entre personnes il n'y a ni échange, ni contrat possible; la personne ne se vend point; il n'y a point de dette d'une personne sur une autre; le droit est toujours sur une chose; le droit à l'amour ou à l'amitié, cela fait chose; le droit au respect fera bientôt chose; la dépendance d'une personne à l'égard d'une autre devant toujours être libre, une personne comme telle ne peut rien revendiquer d'une personne comme telle. On n'oblige pas l'estime par huis-cier. Ce principe, bien compris, fera sans doute les personnes inviolables; mais c'est ce même principe qui explique que l'on puisse tuer impunément. Les rapports entre personnes, justement parce qu'ils sont tous au-dessus du droit, sont encore du domaine de la force; justement pour cela. Comment n'être pas méprisé? Voilà sur quoi les juges sont muets, ne pouvant mesurer ni l'injure ni la réparation. De là cette justice libre et royale de chacun, et qu'on laisse passer...* »

Tous les crimes passionnels, pensez-y bien, sont pour se venger d'une offense... Chose digne de remarque, c'est quand le matériel, le pondérable, le mesurable n'est pas en cause, que les sanctions sont brutales; disons mieux, non pas brutales, mais sans aucune mesure, comme l'offense elle-même.

Les gendarmes ni la prison ne me rendront l'amour d'une femme, ni l'estime d'un homme, ni l'amitié, ni cette valeur enfin que j'ai par le libre consentement d'autrui. Au temps où la mort d'un homme se payait de quelques écus, l'offense voulait du sang. Un homme offensé par l'infidélité de sa femme, qu'y peut le juge? Et c'est peut-être parce qu'il n'y peut rien qu'on le trouve ensuite

assez indulgent pour celui qui, dans une affaire où les lois ne le protègent point du tout, se met au-dessus des lois.

A quoi on veut objecter: « Mais alors battes-vous, risquez-vous, au lieu de tuer lâchement. Mais, devant les jurés, un crime passionnel ne se présente pas ainsi. L'accusé, commencent, ne demande pas grâce; encore bien moins récriminerait-il son droit. « Vous pouvez vous rétracter, c'est moi qui l'ai tué. Carmon, une Carmon adorée », comme dit don José. Presque toujours l'accusé, en fait, se défend l'assassin malgré l'assassin. En l'acquittant, on n'entend pas du tout proclamer que l'offense a le droit de tuer; bien plutôt on décide que le droit n'a rien du tout à dire, parce qu'il ne pouvait rien empêcher. Un tribunal ne pouvait pas sauver l'honneur du mari. Qui méprise risquer tout ».

La conclusione, il giudizio supremo, dopo tutto questo lavoro di spiegazione? Alain non proclama alcun principio: pago d'aver svolta la sua analisi, si limita a chiudere tutto ciò tra parentesi, con due parole di rinvio ad altra istanza: « Ainsi — soggiunge — parle notre morale provisoire ».

Non si possono fare citazioni brevi di Alain, e dobbiamo perciò rinunciare a rilanciare certe sue descrizioni-riflessioni, piene d'una contenuta emozione poetica, che hanno per oggetto una pianta, un paesaggio, un lancio o un uomo al lavoro, e che sono d'un pregio letterario di prim'ordine. Ma il pregio essenziale dei ragionamenti di Alain è sempre che trovi in essi uno spirito il quale si applica infaticabilmente a pensare, con tutte le forze, con impegno sempre rinnovato, senza mai appagarsi del già fatto: la ricerca discepolica che va, viene, ritorna lungo il solco del giudizio, si stringe intorno al nodo del problema, fin che lo isola, lo mette a nudo, ne delinea e ne fa presente la soluzione. Parlando degli autori prediletti, come Tacito e Montaigne, sostanziosi e luti, in contrapposto alla prelatone di altri, scarni, composti e lindi, egli dice: « me voilà, quand je les lis. Affaire comme une poule qui suit la charnière ». Alain diffida degli uomini troppo libreschi, detesta « ceux qui ont trop lu ». Egli è incline a giudicare perdigioni gli uomini di cultura raffinata, quelli che vanno a studiare la storia remotissima, l'arte antica, e così via: le cose d'ogni giorno sono l'oggetto e lo stimolo del suo lavoro. Il camminare è l'importante, non l'arrivare, in queste sue passeggiate igieniche della mente: se si tratta, p. es., di astronomia o di meccanica (scienze predilette di Alain, il quale proclama che tutte le idee chiare vengono dallo studio delle macchine, e nutre la più cordiale antipatia contro i mistici e altri simili pazzi), rilare la strada è per lui l'importante, rilare le scoperte di Talete, di Pitagora, di Archimede e di Copernico: inseguire scolasticamente l'ultima parola formulata dalla scienza, questo non è importante. Da un trattato di geometria, nitido, concluso, in sé perfetto, non si impara veramente nulla. A questo modo, nella gnosologia, è idealista Alain, sotto una superficie di positivismo venuto tuttavia di cartesianismo, di sensismo e di volontarismo. Alain infatti (di sua condizione professore di filosofia, ma senza nulla di professorale nel suo scrivere) è nutrito di cultura schiettamente francese. Dai moralisti francesi deriva quel suo stile chiaro e analitico, nudo, ripulito, senza nulla d'oratorio. E il tema favorito, o meglio la preoccupazione dalla quale procedono o cui tendono di lontano molte delle sue riflessioni è quella delle passioni, della medicina delle passioni, nel senso tradizionale della psicologia classica. Contro certa psicologia moderna, complicata, compiacente, molle e decadente, egli è pieno di sarcasmo: la chiama sprezzantemente « una letteratura di seconda mano ». Ma, nel suo razionalismo, egli invece è felice quando può dimostrare, a scopo di moito azzardamento, il meccanismo animale — fondato sulle agitazioni dei « mostri marini incatenati » che compongono l'organismo umano — il quale sta alla base delle nostre più patetiche agitazioni sentimentali. In queste spiegazioni fisiologiche si esaurisce quel tanto d'egli la di ironia: un'ironia che è fatta di viva simpatia umana, e che all'uomo che soffre, perché può o meno indurre alla propria sofferenza, questo insanguinamento offre come scientifica, virile consolazione: « un supporte mieux un mal d'estomac qu'une trahison ».

A voler ridurre a sistema le idee di Alain, sarebbe facile denunciarle molte contraddizioni, ed egli vi apparirebbe insomma alquanto debalucio; ma non se ne ricaverrebbe alcuna giusta idea di quello d'egli sia. Il sapore, la ricchezza, la vitalità di Alain sta nel calore, nel respiro e anche nell'affanno del suo pensiero che non sta mai fermo, che sempre in cerca, sempre in via d'elaborazione: vi senti l'uomo per il quale scrivere, capire, è l'interesse più alto; pensare laboriosamente e, con ogni dice, con tutto il cuore. La scienza dev'essere un « massaggio dell'intelligenza ». « Apprendre vraiment c'est tâtonner dans ses propres idées... Un bon esprit doit ressembler à une herminette plutôt qu'à un herbier ». Però i *Ragionamenti d'Alain* si leggono come una specie di breviario laico, che rispecchia l'attività di una intelligenza e d'una coscienza morale piena dello spirito del nostro mondo moderno; un breviario ispirato ad un ateismo non irreligioso, anzi sorretto da una virile fede nell'uomo e nella ragione.

LUIGI EMERO.

Alain è pseudonimo di E. Chartier, preso a prestito, assecondando una incompleta unanimità, da uno scrittore del XV secolo, Alain Chartier, famoso nel Rinascimento, autore anche di poemi, ma considerato oggi soprattutto, per le sue opere sentenziose ed eloquenti, uno dei padri della prosa francese. Senza citare qui le numerose raccolte di scritti del nostro Alain, per lo più scarse, basti indicare la principale: *Les propos d'Alain* (2 voll., Parigi, Rev. Française, 1920).

Senza citare qui le numerose raccolte di scritti del nostro Alain, per lo più scarse, basti indicare la principale: *Les propos d'Alain* (2 voll., Parigi, Rev. Française, 1920).

## POETI CUBISTI

Quando l'esistenza d'una poesia d'avanguardia è scerpulamente constatata, il pubblico e i ben informati erano un'etichetta: e quando han creato l'etichetta l'attaccano un po' dappertutto, su ogni brava casacca di poeta nuovo; così avviene che i pittori francesi un po' iconoclasti, intorno al 1890, fossero detti impressionisti; e che i musicisti bizzarri della Germania — o d'altrove, — su lo scorcio del secolo scorso, passassero tutti per wagneriani; e i poeti nostri venuti a galla dopo il 1912, se muovevano braccia e gambe con troppa disinvoltura, non eran dichiarati futuristi dallo Stato Civile?

Tutto questo precambio serve a mettere in guardia i lettori contro la gente miopia e i ben informati così male informati che decretarono esser « cubisti » tutti i poeti francesi d'avanguardia sorti dal 1908 fino al 1920: che poi giunsero i bravi dadaisti — divenuti oggi surrealisti, — e i dadaisti — fu il titolo appioppato ad ogni poeta che usasse l'orane e colori eccentrici.

L'opinione pubblica dice, ma la critica disdice: così che — tirate le somme — s'è finito per classificare cubisti i tre compagni di misera Max Jacob, André Salmon, Guillaume Apollinaire, due costanti i quali ebbero domestichezza con loro. P. A. Biret e Pierre Reverdy (chi è sempre, lino a nuovo ordine, imperatore onorario dei surrealisti), poi alcuni giovani rampanti più tardi, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Paul Morand, P. Drieu La Rochelle, Paul Dermée, Jean Goll.

L'argomento di cui tratto è tale che meriterebbe un saggio critico di duecento pagine ben pontate: uno scherzo, come si vede, — uno scherzo di cattivo genere, se avessi il vago desiderio di farlo. Ma sarebbe pur necessario dir qualcosa su la pittura cubista e su la vita e la sua estetica parallela alla vita e all'estetica della poesia cubista.

L'anno domini 1907, e al numero 13 della Rue Ravignani, in cima a Montmartre, la nascita — pompa — dei primi quadri di Picasso, i primi quadri della nuova maniera, veniente dopo « l'epoca rosa » e « l'epoca turchina »; e lì, padrini e testimoni, Max Jacob, Apollinaire, Salmon, Mac Orlan; poi la famigerata esposizione di Braque, — divenuto subito adepto della pittura nuova, — ove Matisse, scorrendo tante casette dipinte a forma di cubi geometrici, esclama: « Quel cubisme! » e i fiondanni parlano tutti di cubismo; e poi...

Ma questa è cronaca spicciola di poca importanza: Soffici e Papi, che sono italiani vivi e luron testimoni, la conoscono meglio di me.

Il cubismo insegnava: bisogna tornare alle forme primitive, che sono le forme geometriche; il colore sia in funzione della forma; il quadro abbia una sua vita interiore, sia ermetico, non legato all'anima dell'artista da prolungamenti inutili; sia uno spettacolo per lo spirito, e una solida e meditata costruzione dello spirito; digerire la realtà, poi mostratela come la vedete dentro a noi, — e se per questo è necessario scomporre i piani, distruggere quello che non si riflette in noi, modificare la realtà, scomporre, distruggere, modificare; e poi, siccome bisogna dipingere oggetti — e paesaggi e cose e persone — latti su tre e non su due dimensioni, guardate e rivelate ogni lato dell'oggetto, così che sia resa la visione plastica d'esso; e non s'affidi ai suoi che ingannano, nocete con le vostre mani, palpiate, finché sia stimolato e cominci a costruire lo spirito.

Queste le leggi principali, i dogmi: nella sua cella del monastero di St. Benoît-sur-Laire, Max Jacob — il primissimo amico di Picasso, dal 1901 luno ad oggi — mi presentò alcune sue poesie in prosa, scritte nel 1899 e nel 1903 o'eran già usati i metodi estetici; e le sue *Ouvrages mythiques et barbaques de Pierre Marote* — poesie in prosa e in verso perlatamente cubiste — luron scritte prima del 1907. Si dimostrerebbe così che la poesia cubista è nata prima della pittura cubista, e che Picasso è stato influenzato da Max Jacob; e questo cominciano a pensarlo parecchi in Francia, che assistono — senza meravigliarsi — all'avvenuta sicura di Max Jacob e alla derelazione improvvisa di Picasso. Ma son quisquiglie luron di stagione: importa definir la poesia cubista.

Reazione contro i languidismi, gli isterismi i sentimentalismi dell'ultimo simbolismo; gioco dello spirito, cui la sensibilità è assoggettata e da cui è imbaragliata; l'opera, la poesia è un tutto omogeneo, vivo, collocato solidamente nello spazio e completamente slegato da ancoraggi terrestri, un tutto di cui sarebbe impossibile considerare le parti che appaiono prive di senso e di colore; costruzione meditata dell'opera e laboriosa digestione della realtà, — quest'ultima, nello spirito dell'artista, dovendo esser disorganizzata e poi ricostruita secondo le leggi estetiche individuali; e — derivazione da Mallarmé — l'ermetismo o anche il bizzarro per infondere vita più intensa e sua all'opera.

Come quelli che ho citato, per la pittura, questi dogmi per i poeti furono i dogmi dell'estremismo, del cubismo integrale, che ha dato frutti curiosi e interpenetranti, ma nulla di grande. L'eccezione è nata poi, quando si venne ad attenuamenti e a contaminazioni, voluti da un senso di armonia superiore alle scottate e alle teorie, armonia che — presto o tardi — finisce per scaturire in ogni artista di buona tempra.

Così che Max Jacob, Apollinaire non sono cubisti, ma poeti; — come Picasso, Braque non pittori e non pittori cubisti. Ma bisogna pur giustificare l'esistenza dell'etichetta: perciò ora andremo in cerca del cubismo nell'opera dei poeti cubisti.

Cominciamo dai capi, cominciamo da un morto: Apollinaire.

G. A. de Kostrowsky, nato a Roma da madre polacca e da padre ignoto; educato in un collegio del Principato di Monaco, prima dei 25 anni viaggiò per tutta l'Europa, e prima e dopo i 25

anni viaggiò in tutte le biblioteche, in tutti i libri;

« La chair est triste, hélas; et j'ai lu tous les livres... »

Non fu triste, per Apollinaire, la carne, ma questo verso ci fa ricordare le sue prime poesie, influenzate dal simbolismo e più ancora da Mallarmé, poesie che volevano racchiudere nel verso immensamente politico e minato — luno a diventare tutto ehi, tutto suoni — il narcisismo di moda intorno al 1890. E ancora nell'orfeismo, metodo poetico d'egli volle lanciare e diè — per la poesia — quello che son per la pittura certi quadri di Boccioni, ritroviamo il simbolismo, menato all'esperazione. Perciò il *Cortège d'Orphée* e l'*Invitation à l'Amour*, che pur son la parte più lieve del bagaglio poetico di Apollinaire, sono opere preziose: rivelano — ancora incompleto — il volto più interno di quello che è uno dei migliori poeti francesi dei nostri tempi. Volto che — limpido e naturale — scorgiamo negli *Alcools*, dalla purissima *Chanson du mal aimé* alle piccole *suiter* renne o a *Zéno*: poesie ove — pur avendo raggiunto la concretezza poetica anfibia — ritornano gli echi di Verlaine; e son come foglie di tenue spessore, sensibilissime ad ogni dolcezza, a ogni malinconia; Apollinaire, maestro nel gioco dei suoni e dei colori, vi appare come epigono del simbolismo. Quando volle strarsi e dare al cubismo il proprio contributo, scrisse i *Calligrammes*: schemi poetici rinnovati dal *Comp de Dées* di Mallarmé, tendenza all'impressionismo, ricerca dell'espressione più plastica; ma i « calligrammi » migliori son quelli iniziati dal creatore dell'orfeismo, prolungati ed echi di musiche, trascorrenti a goce sottili e lute, lunghe e gaie, come la pioggia di primavera. Che poi egli abbia fatto opera di cubista nella commedia « surrealistica » delle *Mamelles de Tirésias* o nei suoi studi su *Les Peintres cubistes*, che i suoi libri narrativi a luno esotico od autobiografico *L'Arsène*, *Le Poète assassiné*, *La femme assise* obbediscano all'estetica cubista che ad altre, non c'importa: quello che volevamo far notare era il valore non cubista ma simbolista di questo poeta essenzialmente romantico.

Il suo amico delle prime battaglie, Max Jacob, s'appose con tutta la sua rudezza di bréton e con la ingenuità di ebreo al sentimento di Apollinaire; chi ha osservato che il carattere predominante di tutta l'arte moderna francese è l'ebraismo, non ha avuto torto. — perciò senza scrupoli possiamo definire Max Jacob vero poeta cubista e vera anima della reazione anti-simbolista. E lui che nella prelatone al *Comp de Dées* — poesie in prosa scritte dal 1906 al 1914 — spiega per primo l'estetica nuova, e da questa prelatone deriveranno poi tutte le varie espressioni della poesia moderna; in quelle poesie in prosa, e poi in quelle — tutte intese a rappresentare intellettualmente l'inferno — delle *Visions Infernales*, nei *Versi del Laboratoire Central* e dei *Plautus en maillot rose*, troviamo, dense come frutti e dure sostanzie palpabili, liriche in cui — senza espressione di sentimenti — si cerca, per mezzo di un'attenta costruzione delle frasi, di piazzare nello spazio la poesia e dare ad essa una realtà intrinseca completamente priva di legami con l'autore. Un'arte tutta intellettuale dunque, cerebrale e — attraverso la sua legge di concretezza — gettata su un piano d'astrazione pericoloso: arte verso cui occorre volgersi con lo spirito, senza permettere che l'istinto si ribelli dinanzi ad un ermetismo logico e coerente alle nuove leggi estetiche.

Ora potrebbe sembrare che — passando dalla poesia alla prosa — Max Jacob abbia imitato il tono, abbia scelto come argomento la realtà nuda, luno da ogni astrazione: ma sarebbe errato, poiché sia nel *Phanogone*, romanzetto buffonesco che ricorda Jarry, in cui la caricatura alla Swift, rinnovata e meglio polita, era costruita secondo i metodi cubisti, — sia nei personaggi pieni di vita del *Cinématoma*, di *Filobul*, di *L'homme de Chair*, scorgiamo i particolari estetici che mostra la sostanza intellettuale di questo scrittore: sostanza cui è inutile opporre le spietate confessioni della *Défense de Tartuffe* o le parodie di *La Côte*; che anch'esse concorrono a individuar meglio il volto del « poeta-clown » del « poeta cinematografico » — come è stato chiamato, — che ha saputo crear nuovi schemi poetici e narrativi, derivati dal cubismo, arte della concretezza e dell'intelligenza.

Cubista è stato detto anche A. Salmon, forse perché ne suoi libri di critica su *La Femme Peintre française* e su *L'art avant* ha difeso i pittori cubisti, e perché in alcune interviste ha dichiarato esser litori cubisti i suoi romanzi *Le Mameur* trovati *dans une Boutique* e *Les Archives du club des Onze*. E invece dalle sue immaginose poesie delle *Féeries* e di *Le Calumet* esce l'immagine d'un poeta sedotto dall'abilità parnasiana e dai narcisismi simbolisti, ma che più esattamente si ricollega a certi romantici del 1830, *dandies* e spregiudicati: per questo romanticismo egli s'è volto più verso le *Tristesse Camille* e i *Montres Choses*, verso l'epopea provinciale dell'*Entrepreneur d'illumination*. Che egli dopo — nell'affresco sanguigno della *Rivoluzione Russa*, in *Poudre*, nel *Saint André*, altri precetti dati un'equilibrata rivalutazione delle esecuzioni vitali — abbia adottato espressioni e immagini di nuovo stampo non vale a farlo partecipare a un gruppo poetico con cui poco o nulla egli ha in comune.

Meglio si può giustificare la qualifica di cubista appioppata a Reverdy: come quella di surrealista, cascatagli addosso ultimamente; e si potrebbe — con eguale esattezza scoprire d'egli è simbolista, romantico, futurista o totemista. Un poeta sul serio è in qualche modo un vocabolario di i « i » — Reverdy è poeta sul serio. Si ritrova in lui l'influenza di Max Jacob, — specie nelle poesie

in prosa, — di Apollinaire, per certi tentativi ritmici e musicali, ma meglio ancora come m'è da Maeterlinck e dei poeti del Belgio, e crepuscolari — ma privi di vaglie ironie, di Van Cereberge per esempio. Le poesie riunite nelle *Epaves* di cui sono, assai spesso, intensi sguardi dell'anima su sé stessa o negli abissi, modulazioni d'una voce sicura e quasi stupida di cose che ha visto e non vuol ripetere: però manca loro la plasticità, la pienezza, quell'ermetismo di vita che sono in ogni pagina di Max Jacob e in tutte le opere veramente cubiste.

Accanto a questi poeti e accanto a P. A. Biret, loro coetaneo, delicato e bislacco in *Tristesse*, poi deamente misterioso in *Cinéma*, discepolo preciso del maestro cubista attratto però dallo spettacolo dell'universo e quindi tentato verso il futurismo e la poesia sociale e scientifica di N. Benda, l'epigono di René Bilil, — accanto a questi vennero su i giovani, guidati da Jean Cocteau. S'è detto d'egli fosse un grande cantante, che tutte le teorie nuove lo sedussero e gli facesse mutar casacca: è falso, poiché una sola azione l'ha scosso e convertito, l'ambizione d'essere poeta vivo e nuovo. Sottilissimo indagatore egli ha mostrato in *Carie Blanche*, nel *Secret Professionnel*, tutti gli aspetti della verità sua, d'è la verità di Max Jacob e di Picasso: fue e non solida, sostanziosa come il primo, delicato e non rude, sicuro come il secondo, inoltre ancora lontano dalla maturità artistica, non può offrire — nel *Vocabulaire*, in *Prose*, nel *Cop de Bouche* l'esperance — una poesia tagliata a linee nette, ma solo alcuni risultati che mostrano buon sangue. Eppure non è errato ascriverlo fra i cubisti, che tale lo mostrano non già *Le grand écart* e *Thomas l'imposteur*, romanzi appassionati ma non ancor puri, ma i suoi tentativi teatrali, da *Le Roquet sur le toit* e da *Les Maris de la Tour Eiffel* altre traduzioni in un atto dell'*Antigone* di Solon e del *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, tentativi che derivano — in un certo senso — dalla prelatone preposta da Apollinaire a *Les Mamelles de Tirésias* e mirano a invancare un teatro poetico, in cui la poesia nasce dal gioco teatrale e sia riposta sostanzialmente in esso, e non sia più componimento lirico o epico dedicato su un palcoscenico, mentre potrebbe esser declamato, altrettanto bene, altrove: poesia di teatro, non più poesia a teatro.

Assieme a lui altri giovani hanno adottato la tecnica e gli ideali cubisti, volgendosi però verso la descrizione lirica del nuovo universo e delle nuove reazioni che animano l'universo, e per questo ancora — per così dire — lontani dalla maturità, già celebrati: e tutti sentono l'influenza lirica di Max Jacob, in particolar modo quelli che l'ermetismo altrac, come Cendrars e Morand: il primo attento allo spettacolo di *Le Monde Extérieur* di cui mostra a suo modo, gli aspetti primitivi; in *Kodak*; il secondo, nelle *Campes à arc* e in *Les Villes de l'Éternité*, interessandosi specialmente a quei latti politici e umani che sono anche argomento delle sue novelle di *Unver la Nuit* e di *Perme la Nuit*; mentre gli altri, — Drieu La Rochelle che s'appassiona per i problemi morali e sociali della Francia, nel dopoguerra, e li pesa in *Fond de Cantone*, in *Mesure de la France*; Paul Derrey, spagliatore mai attento e mai sazio, le cui *Films* e le cui *Spinales* riescono spesso nel loro intento di far sentire pienamente la disorganizzazione del mondo di oggi; Jean Goll, introdotto — in Francia — dell'espressionismo e poeta lantanoagorico dell'epopea umana di *Charlot*, — più racchiusi in loro stessi e nel loro sentire, sluggono meglio alle imitazioni.

Siamo alla fine, ma il quadro non è completo: non perché ci sian da rimpiangere le opinioni dei poeti cubi, ma perché non abbiamo accennato a un cubista di ottima tempra, a Mac Orlan, l'avventuroso romanziere del *Chant de l'Équipage* e della *Passe Internationale*: le sue poesie de *L'Infallible Sentimentale* e di *Sinone de Montmartre* han rivelato che questo compagno di sciaguratezza dei cubisti, scrisse sempre, fin dai primi libri, secondo l'estetica di Max Jacob e di Picasso. Ecco un buon soggetto per un articolo: il cubismo di Mac Orlan.

Affermano che il cubismo è ritorno al classicismo, reazione contro il romanticismo, perché impone le briglie al sentimento: cubismo e classicismo sembrano due cose che cozzano fra di loro, e si protesta. Ma Einstein non sarà venuta al mondo inutilmente: il cubismo è un classicismo a quattro dimensioni, come i primitivi eran classici a due dimensioni.

NINO FRANK.

### G. B. PARAVIA & C.

EDITORI — LIBRAI — TIPOGRAFICI

TORINO — MILANO  
FIRENZE — ROMA — NAPOLI — PALERMO

Biblioteca di Classici Italiani:

GIACOMO LEOPARDI

### Operette morali e altre poesie

Introduzione e note di  
VALENTINO PICCOLI

Una serie di poesie del Recanatese fatta da Valentino Piccoli s'annuncia di per sé degna dell'Autore. Il caldo illuminato amore dell'opera del Leopardi è in Valentino Piccoli germe secondo le opere nobili. La scelta delle prose apparte in tutto degna di chi in questa stessa collana aveva pubblicato, prelatandone e annotandoli, i *Canf*.

PIERO GOBETTI Direttore responsabile.

Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » - Cuneo.

# IL BARRETT

LA RIVOLUZIONE LIBERALE QUINOICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

Settimanale  
Editore PIERO GOBETTI  
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30  
Un numero L. 3,50

ABBOONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostitutore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II — N. 8 — 10 Maggio 1925

SOMMARIO: A. ROSSI: Surréalisme. — R. BENCO: James Joyce. — H. FRANK: Parole intorno a Rivière. — L. PUSATO: Ottocento francese: il problema romantico. — A. DAMIANO: Rupert Brooke, M. PUCERI: Arcaismi scrittori di dentro. — P. G. S. Smetlov. — P. G. Marcel.

## SURRÉALISME

La parola «Surréalisme» venne escogitata, anni sono, da Guillaume Apollinaire, a proposito del suo dramma «Les Mamelles de Tirésias», per dichiarare certe particolari tendenze poetiche. Egli non ha lasciato spiegazioni esaurienti circa il senso esatto che dava a quel termine; comunque, esso era strettamente poetico, e tendeva a indicare quella frangia di aggettività che aleggia, intorno a talune espressioni artistiche, di là o indipendentemente, dal loro significato intuitivo; si da far pensare a non si sa qual rivelazione di una realtà altra da quella chiaramente espressa. Si pensi, per restare nella tradizione al bizzarro sentimento anteriore a ogni comprensione che suscitano certe sequelle di frasi negli appunti di Leopardi «Ombra delle tette, Pigiama matutino del disegno di mio padre, l'ide alla levata del sole», o questa frase di G. Scavini «Le rovine laupa ombra agli armenti che vanno a sdraiarsi sulle soglie dei Santuari». La ricerca di effetti di tal genere è essenziale nella poesia detta «moderna».

Quanto alla parola «surréalisme», essa, dimenticata per un tempo, eccola ora risorta a improvvisa notorietà. Jean Cocteau fu primo, se la memoria non falla, a rievocarla; comunque, avanzate scuole letterarie alla moda di Francia, l'hanno ora presa a prestito per illustrare le loro teorie. Esiste financo (se già non è morto) un gruppo o movimento cattolico, che vede nella rivelazione e nei libri sacri, inarivabili esempi di «surréalisme». Né, su questo capitolo, gli si potrebbe dar torto. Ma quello che ho per davvero messo a cuore il mondo delle lettere, è il «surréalisme» proclamato da André Breton, e che ha trovato tutto consenzienti tutti o quasi i nomi più noti del fu-Dadaismo; e altri giovani e giovanissimi. L'estremismo delle idee, l'ingegno degli scrittori, hanno stupito, urtato, intimidito. Innanzi tutto è interessante come «segno di tempi».

E' dunque di questo che parleremo. L'epoca che stiamo vivendo presenta un curioso spettacolo. Si vedono, per un lato, tutti gli spiriti di avidità e d'avventura darci pazientemente campo, le applicazioni pratiche della scienza, il progresso materiale, eccedere di giorno in giorno ogni previsione, e le filosofie idealistiche, meglio ancora che le materialistiche, accompagnare questa sforza, glorificare l'attività umana, considerando lo spirito, il reale, o che altro si dica, come in sé giustificanti, e la confusione del mondo come un gran cantiere dove tutti trovano da fare, e ognuno rappresenta la sua parte; anche senza volerlo e saperlo. Ma ecco, in questo trionfo del «razionale concreto» serpeggiare, correre, i più bizzarri brividi di disagio. Ecco, nei paesi più «progrediti» un'atmosfera da «nientino», le dottrine teosofiche, le esperienze spirituali, telepatiche, le lodi nelle virtù taumaturgiche della preghiera, i nuovi messia nelle piazze, le epidemie di suicidi; lo sconcerto creato nelle menti dagli ideali dissoluti ogni solida credenza nel reale, dalle teorie relativistiche fisiche, psicologiche, morali, andarsi diffondendo, dilapidando in confuse illusioni già già per tutti i corsi e rivoli della «cultura» sino al minuto commercio delle conversazioni da salotto e delle cronache da gazzette. Il «Dadaismo» è stato, di tale disagio, un fenomeno estremo e letterario. Una sfiducia istintiva e irriducibile in tutti i valori sociali, una esasperata coscienza della propria personalità, contraddittoria, effimera, eppur rivoluzionaria opposizione alla immemorial costituzione del mondo, come sola importante per se medesima: un disgusto di tutti gli scopi proponibili alla propria attività, cominciate inadeguati a costata incomprensibile condizione umana; un senso di serietà verso tutte le manifestazioni d'arte o di pensiero che non riflettano tale stato di mente, l'irruzione e lo schermo per tutto quel che sa di grave, di ben essio, come di chi sia in possesso di una segreta conoscenza la quale tolga ogni valore a tutto ciò che nel mondo ha importanza. Questo stato d'animo non era del resto circoscritto a quei giovani: ma particolare era nel loro atteggiamento un che di gelido e di luerente, una intenzione manifesta di «brouiller toutes les cartes» di far dello scandalo per lo scandalo (formula di Louis Aragon) di manifestare insomma in tutti i modi più insultanti il loro deciso non conformismo. Pur tuttavia, essi non rinunciavano a

scrivere, ad agitarsi, a far rumore: non solo, come taluni affettano di credere, per mania di notorietà: pur in quell'atteggiamento disperato, una continua speranza non li disertava, quella di contribuire all'affermazione di uno «spirito moderno» del quale pareva loro sortire le esigenze e l'impulso: di essere, secondo l'immagine di André Breton, un poco simili a cercatori d'oro; i cercatori dell'oro di questo tempo.

Proclamata la fine del movimento Dada, ecco ora dopo qualche anno di dispersione, le medesime tendenze, (e i medesimi nomi) farsi più risolutamente innanzi col «surréalisme» nel quale non è per nulla attenuata, accentuata anzi se possibile, quella volontà di negazione, ma nel medesimo tempo si proclamano nuove direzioni, nuovi positivi slogan, a quel disagio e a quell'angoscia: esso si vuol dare anzi per una sorta di universale panacea a questo «male dell'esistenza». «Il ne tient peut-être qu'à nous de jeter sur les mines de l'ancien monde les bases de notre nouveau paradis terrestre...». Per giungervi, il solo mezzo è di combattere a fondo, di mandare in rovina, la concezione del mondo realistica, latina, che sta alla base della nostra civiltà; civiltà che ha ormai fatto il suo tempo, e non è più che un «bastione della mancanza di fede, della vecchiaia e della viltà». Il razionalismo, il tomismo, la credenza insomma a un mondo solido e reale, assolutamente distinto da tutti i giochi e le illusioni del pensiero, è nefasta, perché riduce l'uomo in schiavitù; e per di più affatto arbitraria. Agostino Goethe, campione di questa realtà: «Ogni uomo sano ha la certezza della propria realtà, e di una realtà che gli sta intorno. Senonché vi è una zona buia del cervello, una zona, nella quale nessun oggetto si viene a riflettere: allo stesso modo che nell'occhio v'è un punto il quale non vede. Se l'uomo troppo a lungo si indugia a porvi attenzione, se vi si sprofonda, egli cade in una malattia dello spirito, gli par d'intravedere cose di un altro mondo, le quali propriamente non sono se non Chimere, cose senza limiti né forme, angustiose al modo di certi varchi luoghi notturni, e più tenaci che lantasia a perseguire quelle che non se sviluppa per tempo». E, se invece, dicono i surrealisti, siffatti presentimenti celassero la rivelazione di una totale realtà, della quale il mondo esterno e positivo non è che una delle forme particolari, entro di cui l'umanità è trattenuta come da un maligno incantesimo. Se fosse possibile, volgendole decisamente le spalle, e sprofondandosi in quella «zona buia» trovare la propria liberazione? Questa è l'avventura «surrealista». «L'âme sans peur s'enfonce dans un pays sans issue, où s'ouvrent des yeux sans larmes. On y va sans but, on y obéit sans colère. On y voit derrière soi sans se retourner. Je contemple enfin la beauté sans voiles, la terre sans taches, la médaille sans revers. Je n'en suis plus à implorer sans y croire un pardon sans fautes...».

La zona buia diventa una notte, notte travagliata di lampi, «la nuit des éclairs». I lampi sono le immagini che, nella sua originaria purezza, lo spirito forma, coll'accostamento impreveduto di termini lontanissimi, immaginari senza trepida creatrici di nuove realtà poetiche. Costeste realtà poetiche non sono illusorie, né rivelazioni del «lunatismo» reale dello spirito il quale è in contatto, partecipa, di una verità superiore. (E' interessante vedere, in altro campo, il cattolico Max Jacob annunciare alcune di simile: «A l'écrit une époque où des hommes nouveaux s'abstraient des sensations terrestres pour approcher le ciel le plus voisin de nous et des autres. Cette époque est déjà venue».) Siamo dunque giunti alla teoria strettamente poetica del surrealismo. Il linguaggio, dicono costoro è il principale responsabile di quella concezione contro la quale si ribellano. «Les mots sont sujets à se grouper selon des affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer à chaque instant le monde sur son vieux modèle. Tout se passe alors comme si une réalité concrète existait en dehors de l'individu...». Rompere la logica del discorso, portare la confusione nelle leggi del linguaggio, è dunque necessario. Più precisamente, occorre astrarre affatto dal nostro pensiero cosciente, ridursi in istato di disponibilità assoluta, e lasciar parlare le sere interiori. La poesia si ri-

duce dunque all'ubbidienza a costoro «magico dittato». I più grandi poeti, dicono i surrealisti, non debbono forse a questa attività extra cosciente le loro immagini più rivelatrici?

Non si può negare ai «surrealisti» di aver portato alle conseguenze estreme idee, desideri, preoccupazioni, eleggimenti nel tempo nostro: con un semplicismo che non è prova d'ingenuità, bensì del loro lenno volere di non conformismo, di scandalo, di sistematico rovesciamento. Di qui il tono inquisitoriale, le proposizioni rivolanti, l'amore soltanto, di tutto quel che gli uomini hanno caro, trova grazia presso di loro, come uno dei più sicuri modi che rimangono per evadere, esaltarsi, perdersi. Per, come dice Breton, giungere a essere «celui qui n'a plus d'ombre».

Tuttavia, di questi ultimi tempi, André Breton, Louis Aragon, gli altri del surrealismo, hanno pre-

so a confessarsi con linguaggio più umano. E' uno spettacolo che val la pena d'esser seguito. Limitiamoci ora a rilevare l'alta qualità letteraria dei loro scritti. E citiamo ancora una frase per ciascuno:

«Notre navire emportait tout ce que vous pouvez concevoir de plus à nous, de plus précieux. Nos cris, notre désespoir quand nous sentimes que tout allait nous manquer, que ce qui pourrait exister détruit à chaque pas ce qui existe, que la solitude de absolue volait de proche en proche ce que nous touchions...». (A. Breton).

«Oh grand Rêve, au matin pâle des édifices, ne quitte plus, attiré par les premières sophismes de l'aurore ces corniches de craie ou l'accoudant tu m'as tes traits purs et labiles à l'immobilité miraculeuse des Statues!». (L. Aragon).

ALBERTO ROSSI.

## JAMES JOYCE

«Con la guerra anglo-irlandese, condotta parallelamente alla guerra continentale, una prima fase del Rinascimento letterario finiva. Un'altra incominciava. A Trieste».

Così Valerio Larbaud, concludendo nella *Nonvelle Revue* l'ultima polemica su Joyce che mi sia venuta sott'occhio: e quel nome di Trieste avventurosamente lanciato nella letteratura irlandese è anche la ragione per cui mi arrischiavo a parlare di questo tanto difficile scrittore d'Irlanda. Della letteratura irlandese, io, non oserei; ma in verità, da quando ho conosciuto Joyce, non ho mai pensato di poterlo restringere nella letteratura irlandese. Avrei potuto pensarlo quando egli mi era noto soltanto di nome, come un professore di lingua inglese all'Accademia di Commercio di Trieste, per quella restrizione che si vuol mettere — prima d'aver torto — alla letteratura dei professori. Ma conosciuto l'uomo, e poi lo scrittore, l'ho sempre trovato congiunto con tutto l'Occidentalismo europeo, e non con le epoche della storia d'Irlanda. Egli stesso del resto, nel suo cosmopolitismo, non mi sembra aver dato proprio all'elemento irlandese nella letteratura un'eccessiva importanza. Il giovinetto erede del *Portrait of the artist*, che è poi lui stesso, lascia volentieri alterare i compagni sui primati irlandesi, e accetta l'alterco soltanto sul primato di Newman nella prosa e di Byron nella poesia. Altra cosa è l'aver riconosciuto nell'Irlanda, e più propriamente in Dublin, il solo teatro possibile della sua rappresentazione della vita: qui v'è dell'Irlandese invero, e v'è fortemente. Un uomo come lui sempre lontano dalla patria, di là partito a vent'anni, sbarcato a Pola per caso, vissuto dieci anni a Trieste, indi a Zurigo quando fu lunga la guerra mondiale, rappresentato in un teatro di Monaco prima che riconosciuto nel suo paese natale, avrebbe potuto trasferire su questa o su quella città il suo acuto spirito di osservazione degli uomini e delle atmosfere che essi impregnano di loro: si ricondusse invece con ogni opera d'arte, all'Irlanda, quasi riconoscendola indivisibile dalle sue impressioni prime, più fresche, più indolenti, più vicine alle radici della vita, e in essa ricondendosi quanto gli era venuto dalla sua esperienza universale. In questo senso fortemente biologico, e non in senso letterario, egli è rimasto irlandese.

In senso letterario egli è oggi *Ulysses*, vale a dire il viaggiatore che ha saputo tutti gli approdi. Ma di questo più tardi. Il fatto è che mentre egli insegnava la lingua inglese a tutta una generazione di triestini (tanto che temeva di non più trovare chi avesse bisogno d'impararla), scriveva a Trieste la maggior parte dei suoi libri pubblicati finora, avendo sempre nel pensiero e negli occhi Dublin. A Trieste furono scritte le novelle *Dubliners*, a Trieste il *Portrait of the artist as a young man*, e qui ancora, tornato Joyce dopo la guerra, un grosso fascio di capitoli d'*Ulysses*; soltanto il chamma *Exiles*, se ben ricordo, fu scritto a Zurigo: tuttavia nulla di triestino in tanta opera let-

teraria, compiuta nella città dove la giovinezza dell'artista si era maturata per ben dieci anni: tranne qualche sboccato gergo del dialetto di Trieste gettato nel calidoscopio poliglottismo d'*Ulysses*. La realtà viva era per Joyce rimasta lontana. L'uomo a cui piace ogni luogo di questo mondo dove si trovi bene, cioè che gli lasci un respiro di libertà, aveva conservato la sua indipendenza dal sovrapporsi delle vicissitudini esterne. E non già che rifuggisse dall'accostamento spirituale coi luoghi che l'ospitavano. Trieste gli era oltremodo simpatica. Amava gli italiani e il vino italiano. Leggeva fedelmente le cronache drammatiche di Giovanni Poesa sul *Corriere della sera* e le lodava di molto acume. Ma conservava il senso di distacco del benevolo osservatore straniero, che escludeva ogni assimilazione. Era l'uomo abituato a stare in una nazione senza disdire la sua stanza all'albergo, per quanto ci stesse dieci anni. Perfino quel fenomeno letterario nostrano, il futurismo, che eccitò in lui un interesse più vivo per il tono radicale dei propositi e la tagliezza del tratto, non credo violasse in alcun modo la sua indipendenza agnostica, decisa a non lasciarsi infatuare.

E dico non credo, perché se ho conosciuto Joyce, non l'ho conosciuto molto. La prima volta che ho avuto da fare con lui, è stato per avermi egli desiderato consigliere di lingua in alcuni articoli che scriveva per il *Piccolo della Sera*, in italiano. Non ci trovammo discordi che sopra una parola sola: ma aveva ragione lui, e me ne persuase. Scriveva un italiano non molto articolato, ma che non faceva torto al suo ingegno e non intimidiva la sua originalità. Ora, poiché la sua felice natura gli diede modo di impossessarsi così di diecimotto lingue, dal greco antico al moderno e dall'arabo al danese, si capisce che la vita delle nazioni dovesse essere vita d'albergo per il suo cervello. Lanciato sopra un'orbita d'universalità, doveva pure avere un centro di riferimenti individuali: ed era questo la sua piccola patria irlandese. Essa stava in mezzo all'Oceano, ma con una straordinaria consistenza di terraferma, lvi si potevano depositare e saggiare sul vivo degli uomini le esperienze raccolte nel giro del mondo.

Chiesi un giorno a un inglese, quando Joyce era ancora soltanto l'autore del *Portrait of the artist*, che cosa i suoi conazionali specialmente ammirassero in quel bellissimo libro. Egli mi rispose senza esitazione: — La prosa. E' nuovo per noi trovare chi scriva senza affettazione con tanta musicalità, con periodi così plastici e di così melodiosa cadenza. — Qualità d'artista insomma; del «giovane artista» che James Joyce affermava e voleva in sé. L'uomo a cui mi ero rivolto non apparteneva alla specie dei critici; incarnava l'intelligenza nella media cultura normale. Non dunque elementi di scandalo per ragioni di sensualità, o per qualche prima sbollata d'immoralismo beffardo o di turpiloquio (rare nella cri-



stallina giovinezza del libro), o per il diluito del problema religioso, che ha sempre su la mente nordica un'arrabbiata possanza; non dunque elementi di coniozione per la squisita sensibilità e la sottile fragranza di tante di quelle note autobiografiche; si nei lettori inglesi il senso dell'artista operante con un nuovo ed arcano magistero di musica. Joyce è infatti un grande amatore della musica, e sopra ogni cosa predilige il canto corale chiesastico. Lo ricordo intonato a sera i temi liturgici, dopo aver voluto il fiasco di Chianti bianco (dev'esser bianco) nella casa del suo amico toscano Alessandro Francini-Bruni, che divise molte vicende della sua vita e fu il primo a scrivere di lui in Italia. Questa passione per la musica sacra gliela ha messa in cuore la scuola cattolica frequentata fin dall'infanzia, e pur essa tiene ancora il romanziere a sé legato. Non per essa soltanto. Anche per lo spirito disquisitivo, teologico, lo tiene legato; e per la curiosità di ciò che è peccaminoso scoprire nella vita dei sensi; e per la coscienza che nell'esplorazione realistica dell'animo umano è un alchimista di ribelle; onde la esasperata e desolata volontà dell'abbandonarsi. James Joyce ha fatto nel *Portrait* la più bella descrizione dell'inferno che esista nei tempi moderni; ma non è ben certo che egli non creda all'inferno. Non importa che la suggestione cattolica sia sorpassata nello svolgimento mentale, e che il prevalere dell'artista secondo il rito di natura di Melchisedec sia il nucleo dell'autobiografia giovanile; quella suggestione è stata un giorno padrona dell'uomo nel profondo dell'inculturazione gesuitica, ed ha lasciato in lui incancellabili impronte, la si ritrova come reagente su le sensazioni e come disciplina del raziocinio; la si ritrova quando meno si aspetta; la si ritrova anche nella baldoria del vagabondaggio spirituale d'*Ulysses*.

Fra quanti libri strani possiede la letteratura moderna, è *Ulysses* il libro più strano in cui io mi sia mai imbattuto. Dal caos dell'uomo odierno trae un monumento. Monumentale è la sua intesa, e nessun libro più di esso è vicino a un poema. Lo spirito belfardo e metafisico di Joyce, a un ingenuo lettore che gli chiedeva perché lo avesse intitolato *Ulysses*, rispondeva, (così mi fu narrato): « È questo un melo di lavoro ». Pare una mistificazione feroce; e in fondo non è. Quel libro dall'irregolarità trionfante, che può parere perfino informe, in verità è tessuto con un rigore di metodo del quale i moderni hanno perduto la pazienza e perfino il desiderio. Se è così vicino ad un poema, ciò accade perché realmente esso ricalca i passi di un poema, del più bello e più grande di tutti i poemi, l'*Odissea*. Ricalca con l'autodura invettiva della parodia; si appoggia al poema omerico, tanto per canto, ma per amplificarlo nell'atmosfera parodica fino a proporzioni enormi, introducendovi come strumenti analitici tutte le forze di conoscenza che sono in possesso della mente umana di questa età. Esso mira come l'*Odissea*, alla totale esperienza dell'uomo, se pur sotto un ostinato riverbero ironico. L'*Ulysses* classico aveva a quella prova bisogno dell'ampio mare, con i continenti e le isole; all'*Ulysses* moderno basta una grande città. L'*Ulysses* classico errava per dieci anni di avventura in avventura, il moderno riassume in un giorno solo tutta la prova: ora per ora: ogni ora un canto. Giacché il moderno ha di ogni minuto molte più cose da dire che non l'antico; la tastiera della sua sensibilità è più ricca di suoni, e l'enciclopedia del suo sapere è più ricca di volumi. Descrivere le ore di un giorno vissuto nel secolo ventesimo significa scrivere un volume di mille pagine. Joyce lo ha fatto. Vi sono ore di risveglio fisico, ore sociative, ore intellettuali, ore sensuali, ore musicali, ore contemplative, ore dello stomaco ed ore del basso ventre, ore dell'ebbrezza, ore della lolla fantasia, ore della stanchezza, ore lubriche, ore mareggianti di sogni liquidi, sui quali naviga senza timone il cervello decomposto del sonno. Sono ore variate e immense, ehi noti tutto. L'uomo non cessa di crederci saggio, perché esse variano e tumultuano. Ognuno ha il suo canto. Ed ognuna ha il suo stile.

La scomposizione sperimentale (questo demone dell'arte moderna) investe difatti anche quella che pareva la prerogativa inviolabile dell'opera d'arte: l'unità stilistica. Il poema assume deliberatamente, in ogni canto, altri ritmi di stile; gli arcaici e gli ultramoderni, gli accademici e i futuristi, i lirici e i drammatici, i biblici e i popolari; infine anche i caotici, senza interruzioni, senza periodi, senza legamento, quando vuole ritrarre un cervello femminile monologante nel sonno. La vita è un vario concesso; non si può istituire l'unità di registro nel mondo della molteplicità. La creazione artistica non ha i doveri di una filosofia, anche se assorbe frammenti di filosofie nella sua rappresentazione. Il problema della forma, appunto perché disintegrato continua-

mente risolvendolo caso per caso, è presente continuamente. Vale a dire il problema essenziale dell'arte. Joyce è un artista. *The portrait of the artist*. La sua rappresentazione del mondo è quella d'un artista. Gli atomi di vita che egli coglie nel suo pellegrinaggio, che egli drammatizza nell'azione incessante degli stimoli nervosi in contrasto, ricevono la forma sensibile della sua immaginazione, ma cecitano questa inrendola nella loro indisciplinata fatalità. L'artista crea se stesso operando. Il ciclo del mondo è il suo ciclo intimo; è un'evocazione turbinosa dalla vasta profondità della sua memoria per possedere l'intera presente. Tutto scorre. Ma nulla sarebbe di questo tutto, se non fosse detto nella forma del linguaggio umano che più ne è penetrante, che meglio comunica vitalmente con esso.

Da ciò la straordinaria slaccatura dello stile multiplo di Joyce nell'*Ulysses*. Tutto il possesso mentale dell'artista gli è elemento di creazione. Come le scienze fisiche e le speculative, la teologia e la biologia, le arti e le letterature, le intuizioni psicologiche e i razionamenti matematici, concorrono in tutti i modi, per azione diretta o per immagine, alla sua evidenza rappresentativa, così la ricchezza glottologica che egli ha accumulato in sé gli fornisce la lingua di cui ha bisogno, più ricca di espressioni e di colori. La lode che gli fecero i critici unanimi fu quella di aver esteso in maniera mai pensata il dominio della lingua inglese. Ma egli ha varcato anche questa. Ha introdotto in essa frammenti vividi d'altre lingue, d'altri dialetti, modi incisivi, locuzioni, tessere scintillanti, dalle tante lingue, dalle tante letterature, dalle parlate stesse popolari, che il suo poliglottismo s'è assimilato. Ha preso la vita dove fosse. L'unità linguistica subisce lo stesso trattamento dall'unità stilistica: l'autore non deve lasciarsi pregiudizi; il mosaico non deve rinunciare ad alcuna possibilità di ravvivarsi, l'orchestrazione ad alcuna ricchezza di timbri; enciclopedismo e cosmopolitismo hanno l'armonia ed orchestra più complicate che l'ascetico purismo letterario di razza. Il protagonista del libro è un ebreo, e spatriato, curioso e bramoso, mille cittadini fra i dublinesi e cittadini dell'orbe. Stefano Dedalus, il giovane artefice del *Portrait*, non domina più qui in prima persona, ma rimira nell'individuo infinitamente composito lo spettacolo della creazione incessante. Dio, che nelle ultime battute del *Portrait* egli ha invocato a larghi vedere il mondo, lo sbalordisce con la versatilità del mondo in azione.

Accanto a questo panoramico *Ulysses*, dalle proporzioni gigantesche, sembrano minori non solo di dimensioni, ma d'animo, le altre opere precedenti che pure a Joyce hanno dato la fama: le novelle *Dubliners*, il *Portrait of the artist*, il dramma *Erlers*. Esse sono un poco *Tauhser* e *Lohengrin* dinanzi alla *Tetralogia*; contengono tutti gli elementi che poi precipiteranno l'uno nell'altro ed efferveranno nella completa espansione. La loro definitività diventa da assoluta relativa allorché *Ulysses* matura. La sollecitazione psicologica delle novelle e la loro indagine tormentata nei caratteri della razza, il lirismo intelligente del *Portrait*, la impostazione problematica ibseniana di *Erlers*, pervengono ugualmente nella loro esplorazione della vita ad una zona d'intollerabile turliamento, che potrebbe risolversi in un grido d'angoscia o in un lamento di profonda pietà. Sembra che l'autore debba far forza su se stesso per non squilibrarsi dalla serenità limpida nella quale si spazia. E' la serenità estetica, l'apollinico cielo dal quale l'artista s'immerge nel mondo che vive, e guarda in sé stesso quando in lui è ancora la paziente innocenza del mondo. Questo apollineo cielo ha comunque, per l'uomo del nordico occidente, una lucidità più fredda, una più tagliente trasparenza, che non sia quella della voluttuosa contemplazione estetica nostra. Il perfetto impassibile equilibrio vi diverrebbe avidità a lungo andare. Deve risolversi. Si risolve nell'*Ulysses*, non nel grido d'angoscia o nel lamento di pietà, ma nel senso del sacrasmo e dell'ironico compatimento. Dentro al caos dell'avita s'insinua uno spirito bizzarro che ride. Fosfo-reggiava a tratti, nelle prime opere, malizioso, petulante, acrobatico, tosto represso dall'incantamento su di un volo di rondini o su di una musica d'organo. Nella grande Tragico-commedia d'*Ulysses* esso si sprigiona tutto, divenuto organico, pullulante ed irrefrenato, e decide che la commedia prevalga, e sia condotta da un demone.

SILVIO BENCO.

PIERO GOBETTI — Editore  
TORINO — Via XX Settembre, 60

Novità:

ANIANTE  
**Vita di Beilini**

(250 pagine) L. 10

Una vita concepita al modo classico con grandi risorse di narratore e gusto d'arte.

## Parole intorno a Rivière

Senza una ragione logica e per un periodo di tempo abbastanza lungo il mio scaffale di romanzi francesi ha ospitato l'*Aimée* di Rivière accanto al *Dominique* di Fromentin.

In omaggio alla verità dirò che l'introsu era Fromentin. Probabilmente, un giorno, avendo ripreso il suo volume per riscorrere qualche pagina, l'avevo poi rimesso a posto, senza volentieri smentirlo, la dove tra gli autori a portata della mia mano — quelli di cui non principia colla lettera erre. — s'offriva un accogliente spazio. Ma rimanendo poi serrati l'un contro l'altro, allo stesso modo che le lagune dei palazzi murati a secco si cementano tra di loro, i due volumi hanno finito col cementarsi nel mio spirito e alla mia insaputa, e col trovarsi una singolarità, non intrinseca, ma soggetta ai diversi casi che un dopo l'altro mi avevano indotto a scoprirli. E in realtà la mia scoperta di *Dominique*, vecchia di qualche anno, s'apparenta alla mia giovane scoperta di *Aimée*. Allo stesso modo ch'io vivevo persuaso di conoscere Eugène Fromentin attraverso la sua pittura e i suoi *Maître d'autrefois*, sino a illudermi d'aver assimilato *Dominique* attraverso l'oscura e pur consono processo della tradizione, che innette di padre in figlio, per via di sangue, il senso essenziale delle passate civiltà, altrettanto Rivière m'era familiare per quel suo facile e vago nome che ornava la copertina della *Notre-Dame de Reims Française* al pari d'una sigla preziosa.

Chiedo scusa al benevolo lettore se nell'impulso che mi s'era formata spontaneamente e che sta ora per uscirli dalla penna avvelenata da tutti i dubbi dell'autocritica, si può risentire un pallido accento prosaico; tuttavia non è meno vero che alle nostre generazioni, avide di classicismo ma non dimentiche d'esser cresciute tra le due aere opposte e dolci del romanticismo e dell'impressionismo la parola rivière può affezionarsi come la pietra che vorremmo legare nell'oro immaginario del nostro anello.

Costretti a una casa e a una biblioteca tiranniche che ci vietano di correre il mondo e d'obliarci in mezzo a un autentico paesaggio cinese, chi di noi non sogna la casa portatile e tuttavia piena dei ricordi infantili e delle immagini prenatali, e l'inesistente libro dei libri, il famoso *livre de chevi*, possedendo il quale si può salpare serenamente alla scoperta dell'ignoto, o meglio ancora la pietra preziosa e fatata nella cui luce consista ogni somma di sapienza, fatta per calmare tutte le seti quasi terrene, e le più sottili nostalgie dello spirito?

La primaverile apparizione di Madame Arnoux, di tra le pagine del capolavoro flaubertiano, si sposa, nel ricordo che un po' la trasfigura, a un'immagine riverberata, col suo cappello di paglia e con la sua bellezza inafferrabile, intrisa com'è, nel rapido passaggio, di sole e d'acqua, di gioia leggera e di rannegianti vegetazioni. Che importa se talvolta la rilettura d'una pagina, al cui ricordo noi ci sentiamo trasportare in una regione che si rievoca sempre ugualmente materialmente di colore e di musica, ci vorrebbe inchiodare alle più strette conseguenze della sua descrizione, e se non esistono dove noi le rammentiamo le umide frange tremanti in un pannello amoroso d'acqua e di cielo? Quando un gigante dell'Ottocento francese, come Gustave Flaubert, un artista che si può definire un costruttore per eccellenza, traspira l'incanto medesimo delle pitture d'Auguste Renoir e divenendo un ponte tra il romanticismo e l'impressionismo colora e rende vibranti le proprie architetture di luce impressionista, dimostrando che l'impressionismo segnò, almeno in potenza, il punto più ardente, e commosso, e grande dell'arte francese? A questa rivelazione che l'anima francese fece a sé stessa attraverso Manet, Renoir e Cézanne, anche l'Italia dovrà una schietta gratitudine se, ammirando l'arrivo della sorella latina, e appendendo le ragioni intime, che trascendono ogni e qualsiasi pratica pittorale poiché appartengono allo spirito, si sveglia cercando di rimontare dall'antica e tuttavia fresca radice della propria tradizione sino a esprimere la sua rinnovata anima moderna. Oggi non ci sia discaro d'offrire una festa d'amore alla Francia, e ci sia concesso di consacrare in questa sorta di rito commemorativo svolto dinanzi all'arabesco cordiale racchiuso nelle sillabe di Jacques Rivière.

\*\*\*

Ora Jacques Rivière è scomparso. Egli ci lascia un preludio di romanziere (*Aimée*), uno di saggista (*Etudes*), uno di scrittore da cui non vuol dissociarsi l'uomo vivente nell'umanità, preoccupato di problemi civili e sociali (*L'Allemagne*).

Tre preludi di un'opera probabilmente lontana, poiché Rivière non aveva nessuna caratteristica della precocità.

Albert Thibaudet, in una frettolosa nota scritta all'indomani della sua morte, diceva: « *Le vrai uaguant de Jacques Rivière c'est la place vide qu'il laisse* ».

E i tre preludi che egli ci lascia sono la sua levigata pietra tonale, la base sostanziosa del suo monumento d'aria.

Prima di Rivière era scomparso in Francia il precocissimo autore del *Diable au corps* e del *Bal du Comte d'Orgel*.

Pubblicando nel N. R. F. la seconda opera di Raymond Radiguet, Rivière, che del miracolo giovanetto era del resto un ammiratore sincero, s'era chiesto verso quali sviluppi e quali conseguenze potevano considerarsi naturalmente incommensurati i suoi due romanzi. Domanda puramente teorica, dappoi che la morte di un artista ha sempre chiuso e saldato un ciclo, che può dapprima dolere alla giuntura, come una ferita, ma finisce poi col fondersi completamente, e poiché l'energia che occorre a creare un'opera d'arte, sia che appartenga a uno di quegli spiriti tem-

prati d'attenzione e di ragionamento che avanzano in apparenza per graduali conseguenze di altrettanti naturali pretese, sia che si riscontri in creatori caratteristicamente impulsivi, è sempre d'una qualità miracolosa. Ma se la critica di ciò che non può essere fatto risale, attraverso le sue necessarie e gratuite supposizioni, al creare il fantasma di un'opera che non poteva essere, diminuendo in questo suo sconfinamento, nel più puro teorismo, essa può rinvigorirsi sull'opera effettivamente esistente aiutandola a illuminarsi e a durare.

E mentre, guardando oltre il *Bal du Comte d'Orgel* noi ci sentiamo come investire dal vento di un vuoto e largo orizzonte, uscendo dalla deserta e concreta città di *Aimée* vediamo che una prospettiva di costruzioni fantastiche la continua, di costruzioni, dico, che si concretano a mano a mano che noi con la fantasia ci nutriamo ad abitarle.

Come tutti i precoci, Radiguet ci aveva anticipato, magari in miniatura, l'opera della natura. E la miniatura, in senso generico, del precocità, non ha la brevità o la discrezione delle miniature pittoriche.

Il termine si sostituisce nel caso nostro un'accezione tutta morale, che davvero un tal genere di miniatura, e in particolare l'ultima opera di Radiguet, hanno tutta l'impeto orgoglioso e glorioso della giovinezza.

*Aimée* di Rivière, descrivendo il caso di un giovane timido e sensibile, innamorato della moglie e delle donne, e in cui l'immagine della moglie si vela a un tratto pur senza scomparire, ma così da vagamente indurlo nel cerchio di un altro amore che li dissolverà poi, senz'essere stato consumato, in una atmosfera di sogno, è invece, come si è detto, un saggio, un preludio.

Il fatto a cui Jacques Rivière s'è ispirato non poteva comprendere tutta la vita d'un uomo ma doveva riflettere, necessariamente un'educazione sentimentale.

Al suo cospetto i romanzi di Radiguet appaiono romanzi d'azione. Ed ecco Rivière confondersi quasi affettuosamente accanto alle pagine di *Dominique* e specialmente alle prime, dove le fugacità dei giorni di caccia detossano entro gli stupefatti giorni dell'estate, e dalle quali esala, come un'onda lenta di profumo, il senso di certe domeniche rurali.

Ma in Rivière il dramma umano è più sciolto ed essenziale. Le figure non si disegnano e non si sfumano su nessun paesaggio ironico, e nemmeno sopra uno di quei cieli golosi che le appassionate e le sognano, e ne fanno parte di loro stessi. Le figure di Jacques Rivière fioriscono alla luce di nitidi interni ed è ammirabile come in un segno solo, realistico e leggero, i profili esprimano non solo la loro intima grazia, ma anche il riflesso del particolare amore nelle possibilità del quale un altro li concepisce e li scorge.

« *Elle était assise à la même table que moi, et lui: son profil se dessinait à contre-jour...* ».

Tale l'apparizione di Marta, la donna che doveva diventare la sposa di François, innamorando dapprima, senza ch'egli se ne rendesse conto, per quella sua aria d'ineffabile castità.

Infatti: « *Rien dans ces profil ne me menaçait...* ».

Mentre prima: « *chaque femme que je suivais se sentait elle avait pu se doter de la tempête qu'elle traînait dans son sillage* ».

Abbiamo parlato, a proposito dell'opera di Rivière, d'un'immaginaria città, con un'aspirazione largamente simbolica che, se di città si può discorrere a proposito di Rivière, non si pensa davvero a un fittame di popolo o di costruzioni. Scovando *Aimée* ci troviamo in un ben esiguo e calmo dominio, dove possiamo ricordare in pace la fama di questo autore, quella che ci aveva già raggiunto quando ancora dovevamo scoprire la sostanza dell'opera sua e fantasticavamo sulle sillabe del suo nome.

Siamo legati alla meraviglia delle cose ch'egli ci descrive, e a quella loro intrinseca immaturità, che però, in sé stessa, non è meno riposata e perfetta.

C'era, in Rivière, un ragionatore assiduo e conclusivo, un temperamento d'uomo ordinato, senz'affanni scompensi, religiosamente fiducioso che l'avvenire sarebbe bastato al concretamento del suo sogno d'arte. In questa sua fiducia — e il suo romanzo lo dimostra — Rivière ebbe ragione, e il suo passato suppone un avvenire pacifico e presente, seppure non se ne abbiano materiali testimonianze.

Rivière era un artista a maturazione lenta, ma era, poiché aveva avuto tuttavia il tempo di affermare i principali caratteri della sua personalità in sviluppo, e la morte, strappandolo, non può fare ch'egli non sia stato.

Egli è dunque, completamente, in un preludio che assume veste e calore di opera completa, senza perdere la sua lirica caratteristica di precocità a qualche cosa, talché la fantasmatica città che si concreta ogni qual volta uno spirito fornito di senso critico si ponga a considerare i riflessi proiettati da *Aimée*, è vera, inseparabile dal suo breve volume.

RAFFAELLO FRANCHI.

PIERO GOBETTI — Editore

TORINO — Via XX Settembre, 60

Novità:

GIOVANNI VACCARELLA  
**POLIZIA**  
L. 7

È il più recente saggio complessivo sul Poliziano visto alla luce della nuova critica. Il Vaccarella è uno dei nostri giovani critici più profondi.

## Il problema romantico

U. RIVA  
PASSATISMI  
I 10

## Letteratura inglese

## RUPERT BROOKE

«Scompaio» — scrisse di Rupert Brooke Winston Churchill durante la guerra — gioioso, versatile, senza paura, modellato con classica simmetria d'anima e di corpo... La sua voce armoniosa fu soffocata d'un colpo; di essa non rimase che l'eco e la musica: ma essi non morirono».

Sale shall be my gong.  
Secretly armed against all death's endeavour;  
Sale though all safety's lost; sale where men fall;  
And if these poor limbs die, naught of all.

Nei suoi versi c'è spesso una cerebrazionalità evidente, una struttura raffinata, caratterizzata talora (nella prima produzione), da accenti che rivelano certo influsso francese alla Verlaine («I Watched the sorrow of the evening sky...»), accoppiato al culto, professato verso i vent'anni, della letteratura «simbolista» — Pater, Wilde e Dowson. Di questo suo «eleatismo» si rise — e ne rise anche lui — una un'ombra gli rimase; se per decadentismo almeno s'intende certa ricercata lussuosa dell'elemento romantico della raffinata preziosità della cesellatura e del suono.

Ma accanto a tale ombra — che nei suoi componimenti posteriori s'altenera per una più lusa ricchezza — la vena spontanea, lirica, sovrachiusa subito le impressioni di preziosità; è un Brooke di giovinezza, di entusiasmo, di sensibilità e di passione. Riso, pianto, amore, dolore, humour — desiderio: versi luminosi, sensibili, ora trionfanti di colore in sonetti illuminati come figure di messali — ora pacati in piante andature classicheggianti — ora brevi, spezzati, incalzanti, in canzoni improvvise rimpallate dal più rosso cuore del poeta: come quell'indimenticabile Rima di Grandchester, cantata a gola piena in un'ora di nostalgia.

La mescolanza e la varietà degli elementi nell'arte del Brooke non tolgono l'equilibrio all'insieme, che rimane in prevalenza classico di linea e di tendenza. Audace finché si vuole, rimbombante anche, come nel criticato sonetto «A Channel Crossing» (una ragazza per «épater le bourgeois»), l'educazione ricevuta, il culto dei modelli del passato, gli concedono una linea che non di rado in certi sonetti come *The Soldier* ricorda il Keats più genuino. Curiosa quindi riesce l'apparente antipatia di Rupert per il cantore d'Endimione, che in una lettera scritta da Figli nel Pacifico, dovrà andare sulle orme di Stevenson, definisce «sciropposo». «Sciropposo»? Meno agile, meno nervoso, meno moderno certo del biondo poeta di Rugby; che però non si rendeva conto di essergli assai vicino anche nelle sue audacie moderniste.

Come Keats, Rupert ha il culto della Bellezza in senso mistico con toni entusiastici. «Che cos'è il pessimismo?» — scriveva da Rugby nel 1910 all'amico Keeling. «Io, per quel che mi riguarda... sento in me stesso un irrimediabile senso di antipessimismo, il rimedio (per il pessimismo)... è il Misticismo, o la Vita, non so bene.

E spiega il suo concetto: «Essa consiste nel considerare la gente e le cose per sé stesse... Sentir lo straordinario valore e importanza di tutte le persone che incontro, e di quasi tutto ciò che vedo... Maggiori per i luoghi, seggio in un treno, e vedo dovunque la gloria e la bellezza essenziale della gente che mi circonda. Posso osservare per esempio un sudicio mercante attento per delle ore — e amare tutte le sudicie rughe sudorose del suo mento, e ogni bottone della sua giacca piena di frotte... Vi dico che un gottoso mercante di Birmingham è splendido, desiderabile, immortale...»

E poco oltre: «Mezzo' di vagabondaggio per una strada, un paese o una stazione ferroviaria rivelano tanta Bellezza che non è possibile non sentirsi irrompere nell'anima un travolgente senso di gioia...».

Rupert ama le cose con un fervore e una semplicità infantile. Il mondo è meraviglioso. Il sole, i profumi, le luci, i sentori, i campi ed il cielo sono affascinanti. Spicca dall'albero della vita il turigido frutto — e lo addenta ridendo, come un ragazzo, senza sensualità. Una delle sue poesie più tipiche — «The Great Lover» — parla di tutto ciò che egli ama:

«I have been so great a lover; filled my days  
So proudly with the Splendour of Love's praise;  
E il lungo elenco di cose che segue rivela tutta una gamma di sensibilità: come una chitarra dalle mille corde, perenne tutte insieme ed ognuna vibrante d'una musica e d'una vita diversa.

Rupert ama  
La riveda crosta d'un pane amico — Cibi dai molti sapori — Arcobaleni — L'azzurro limbo amaro del legno — Gocce radiose di piovra nella fredda del l'oro... — Le lisce fresche lenzuola che allontano i pensieri — Il bacio maschio e ruvido delle coperte — Legni granulosi — ... Navole ammassate — La fredda bellezza d'una macchina — Il ristoro dell'acqua bollente — Pellece al tatto — Il buon odore dei vecchi abiti.

Buone nel suolo — Voci cantanti — Dolore del corpo subito lenito... — Salbete lenue — La fredda gravità del ferro — ... Il sonno — Luoghi elevati... — Querce — Baccette scorteciate di fresco — Pozze d'acqua luminosa tra l'erba...  
\*\*\*

La sua vita fu chiara e cordiale. Nato a Rugby nel 1887 ebbe una lanciazzuola felice, in ambiente solitario e studioso (suo padre era insegnante del luogo), tra i libri e i giochi atletici. Era entusiasta, esuberante, pieno di vita e di gaiezza; aveva un culto per gli amici, di cui si formò una cerchia d'entusiasmo.

Nel 1905 lasciò Rugby per Cambridge dove compì gli studi con frequenti interruzioni e scappate alla vicina «home» di Grandchester («The

old Vicarage»). Nel 1911 pubblicò i primi *Poems*, variamente accolti dalla critica. Nello stesso anno viaggiò nel Continente — Francia, Germania e Italia — tornando in patria nell'ottobre. Dappertutto dove si recava scriveva agli amici lettere che accoppiavano al calore e all'entusiasmo uno stile incisivo. Tornato dal viaggio continentale nel tardo autunno 1911, trova l'«Old Vicarage» un po' freddo; e scrive a un amico: «Il giardino è immensamente autunnale, triste, misterioso, angusto... Lungo i suoi sentieri mi sento come una mosca su una partitura della Quinta Sinfonia».

Nel maggio 1913 salpa per New-York, il Canada, Vancouver, San Francisco e il Pacifico, in un viaggio che doveva durare oltre un anno. E' questa la parentesi dei Mari del Sud — Honolulu, Samoa, le isole Figi — a cui appartiene la sua più significativa produzione poetica, *Retrospect*, e *The Great Lover*.

Fu una parentesi meravigliosa della sua vita. Le sue lettere rivelano quanto egli subisse il fascino delle isole profonde ed esotiche care allo Stevenson. In taluni luoghi — come a Tahiti — si fermò parecchi mesi. «L'Europa s'allontanava da me in modo da far spavento» scriveva da Tahiti, «Ho trovato il più meraviglioso luogo del mondo per lavorare e per vivere: una spaziosa veranda su una cerula laguna — una lanchina di legno su un'acqua chiara e profonda nei tuffi — e pesci colorati che ti nuotano fra le dita dei

pie... Barche e canoe, fiumi, pesca alla lenza e alla rete — e un cibo ideale: strana pescagione e legumi deliziosi...».

Il distacco da Tahiti per il ritorno fu una pena. «Un solo ieri», pensavo che aveva lasciato per sempre dietro di me la Croce del Sud... che mi resi conto che m'allontanavo per sempre dalla delicatezza, dalla bellezza e dalla bontà di questa gente; dall'odor delle lagune, dallo scarlatto dei «flamingos» tropicali, e dal bianco e dall'oro di altri fiori... mi resi conto che tornavo verso l'America piena di rozzezza, di cose repellenti, di gente brutta, di civiltà e di corruzione...».

Nel giugno 1914 era di ritorno in patria; e nell'autunno combatteva già in Belgio colle truppe inglesi. Tornato in Inghilterra agli inizi del 1915, poco dopo veniva inviato nei Dardaneli col corpo di spedizione alleato. Mori davanti all'isola di Siro a bordo della nave-ospedale francese «Duguay Trouin» di un colpo di sole preso a Porto Said; dolcemente, come un ragazzo che non s'accorga della fine, dopo aver empito gli ultimi pochi sonetti dove l'esuberanza della sua produzione anteriore si compone di una gravità quasi presaga della fine.

A Siro Rupert Brooke venne sepolto il 23 aprile, giorno di Shakespeare e di San Giorgio.

ANDREA DAMIANO.

## Letteratura spagnuola

## Araquistain come scrittore di teatro

Da polemista a romanziere satirico, Araquistain passò, si può dire naturalmente; ma ben altro sforzo gli occorre il giorno in cui la sua visione della vita egli volle costringerla nelle strette di una tecnica che la esigeva e limitava presso che assolute. I due drammi che egli ha scritto fino ad oggi risentirebbero peraltro pochissimo di questo sforzo, almeno in quello che sono tecnica e stile teatrali, se egli si fosse accontentato di restar nello stesso piano di vita al quale lo obbligavano il suo temperamento e la sua vena, decisamente battigiero il primo, sottilmente ironica la seconda. Ma al teatro egli è venuto con ambizioni non so se più vaste ma certamente più profonde: ed ecco allora l'inevitabile: vale a dire la sovrapposizione ideologica alla passione nuova e cruda degli uomini, lo sforzo d'una dimostrazione a compimento d'un dramma d'anime. «La vita e i suoi morti» (che sarà presto conosciuto anche in Italia) è certo fino ad oggi una delle opere più tipiche di teatro uscite dalla penna di un occidentale e d'un meridionale per giunta; ma sarà difficile persuadere un lettore colto che Araquistain, scrivendolo, non abbia sofferto il ricordo di Ibsen, o, in ogni modo, degli scrittori nordici. Per mio conto, sono propenso a credere che il dramma sia nato da una passione reale autentica; ma è indubbio d'altronde che lo scrittore il giorno in cui questa passione volle vederla teatrale non seppe sfuggire il peso di una tesi, pur sapendo benissimo che questa lo avrebbe costretto a pensare e, che è anche peggio, a non pensare liberamente. Ma veniamo al dramma. Un giovane di forte intelletto e anche di scrupolosa coscienza, Ottavio, affacciato appena alla giovinezza, sa che il padre è morto dopo lunghi anni di sofferenza, fisico. Nessuno ha pensato a nasconderglielo; e, dato il suo temperamento ombroso e indagatore, non sarebbe forse stato possibile. Ricco, figlio unico, libero di sé, sano, Ottavio non avrebbe neppure ragione per darsi della sua nascita se a un bel momento, o brutto, non cominciasse a pensarci su. Comincia a roderlo il pensiero: prima lentamente e debolmente ma a poco a poco lebbriamente; e infine un giorno tutta la sua anima n'è vinta ed anche il corpo. Egli non sente più neppure la salute fisica che ieri godeva; e allora, ecco, sopravviene la disperazione, il senso dell'inutilità del vivere, la decadenza spirituale. Invano i famigliari lottano contro questo male che è solo morale; ogni sforzo a questo fine non solamente non placa il malato ma lo abbatte vieppiù. Comincia allora quello stato morboso della solitudine interiore che nessun medico sa vincere e neppure forse la stessa madre natura. Ma un rimedio la madre lo avrebbe: lo ha anzi dentro di sé ben chiaro da anni; ma come usarlo questo rimedio se nasconde uno dei segreti più gelosi che donna possiede e la cui rivelazione può far germinare nuovi mali ed anche meno sanabili? Come, come dire al figlio: io ho ingannato io padre; tu non sei suo? Ma un medico di famiglia, consiglia alla madre proprio questo eroico rimedio: lenitelo come menzogna che egli ignora la verità o forse appena, ma vagamente la intuisce. Il giovane non può essere salvato che a questo patto: perché il suo male è solo interno e non ci sono farmaci atti a guarire i mali dello spirito. Tentenna tuttavia la madre: che ella sa quanto geloso amore il figlio nutra per lei; e tra lei e quella è difficile una donna scelga; e una madre! Qui il dramma tocca momenti di rara potenza artistica; e queste poche scene fino alla chiusa del secondo atto, sono certamente le più belle del teatro contemporaneo. Ma dopo, si precipita: cioè mentre Ottavio lotta tra i due abissi della propria infelicità e per salvarsi dall'uno non vuole precipitare nell'altro, un tuffo nuovo sopravviene che lo spinge a cercare, a costo dell'altare matero, la propria salvezza fisica e morale: la venuta cioè in paese dell'uomo che la madre un giorno ha amato. La funzione consigliata dal medico s'è insomma risolta in una concessione di avvenimenti reali; ma se questo riesce a rendere più perfetto e più vivo il dramma di martirio della madre, ci lascia poi perplesso nei riguardi di quello di Ottavio: la cui umanità viene troppo a rasserarsi in queste ultime battute il simbolo o, se volete, l'ulica. Infatti Ottavio non è ancora contento della salute recuperata, sia

pure a così caro prezzo; e come ieri voleva rifiutare la vita che gli veniva da un fisico, così oggi da un morale; per crearsela da solo, senza tradizioni e senza pesi atavici. Di qui, il suo ultimo gesto che sa di follia: la distruzione di ogni cosa che gli venga dai morti; e lo slancio deciso ed autonomo verso una vita propria.

«La vita e i suoi morti» che è quanto dire, il diritto di ogni giorno di non guardare indietro ma solo dinanzi a sé; e di non tener conto di quelli che lo hanno generato, inconsapevoli o malvagi o malati e in ogni modo egoisti. Questo, il dramma; che nasconde, come vedete, una tesi, se non nuova, robusta; e che in parte anche la risolve. Dico in parte: perché quest'uomo, Ottavio, che ha l'esperienza del libero arbitrio (assoluta non relativo) non sempre soddisfa la nostra sensibilità; e a volte ci appare quasi patologico. Ma questo peraltro non è che il secondo lavoro teatrale di Araquistain (il primo, rappresentato solo per poche sere, non è stato ancora stampato); e non c'è bisogno di riconoscersi ancora dicendo che con un primo passo di questa forza si può fare lungo cammino, ed esprimere in opere più fuse e più umane i problemi e le ansie della nostra inquieta generazione.

MARIO PUCCELLI.

## Letteratura russa

## Smelov

IVAN SMELOV: *garçon...* — Roman traduit du russe par H. Mongault — Editions Bossard 1925.

L'arte di Ivan Smelov ha solide radici nelle tradizioni del suo paese prima che della sua letteratura. Figlio di mercanti, ne ha derivato l'abitudine di osservare, la capacità caratteristica di una media borghesia recente e incerta tra diversi destini di vivere ai confini della psicologia operaia e contadina. Se si vuol parlare di letteratura, Smelov ricorda l'interesse per gli umili di Gogol e di Tolstoj, la comprensione di quel che c'è di «nughe» in ogni russo. Nato nel 1873 Smelov ha una formazione singolare: coetaneo di Andreiev, di Sollogov, di Cuprin e poco più vecchio di Balmont, di Bunin, di Bloch, è rimasto estraneo alla loro atmosfera letteraria. Nel suo stile ingenuo e sobrio non si ritrova eco di discussioni di scuola estetica, né di sforzi piropiamente letterari. Le sue più belle qualità descrittive fanno pensare a qualcosa di antico e di pacato: ogni singolarità di ricerca, ogni scelta di finimento ci sfugge. E' l'arte solida e lontana da ogni balzatura del quarant'anni. Non vi si trova eco di noviziati né tormento di preparazione: come se Smelov se ne fosse salvato rinunciando alla precocità.

Ricco di elementi di vita, come se l'impegno fosse proprio a raccogliere tesori d'esperienza, è il libro più caratteristico dello S., che il Bossard ci presenta tradotto: qui il tono disinvolto del narratore sembra poco più che un espediente dell'aristocrazia generale. Il cameriere che racconta la sua vita e le sue tristezze deve naturalmente mettere in contrasto il suo gioco d'indifferenza obbligata («Io conosco il prezzo di ogni cosa...») e le sue riserve di affetti («I miei sentimenti, li tengo per me»). Ma è proprio da questa tristezza dell'autobiografia, — quando non si cade in un sentimentalismo troppo abbandonato eppure non ancora lirico — che prendono rilievo le storie di questo tranquillo realismo. L'atteggiamento dell'autore di fronte a queste lezioni delle cose vorrebbe essere cristiano. Rivoluzionario e rassegnato: ecco un'applicazione di questo cristianesimo russo. Talvolta invece il moralista la vuole aver vinta sul racconto: Smelov ne deriva addirittura dei sensi messianici. Anche a queste contraddizioni d'artista ci ha abituati un altro russo, con pose più solenni, il profeta di *Resurrezione*, i sogni di Smelov sono meno grandiosi: il suo destino è meno paradossale. Egli ha conosciuto, dopo i messianismi e le rivolte, il tono più compiuto di Gorkij.

p. g.

## Teatro francese.

## G. Marcel

G. MARCEL: *Le quatour en fa dièse* — l'œuvre en cinq actes — Paris Plon 1925.

Prima di cercare il teatro d'eccezione Gabriel Marcel s'è reso padrone di un dialogo tra mandano e sentimentale, raffinato attraverso gli esempi di intimismo e le complicazioni psicologiche più sottili. Il suo è il tradizionale teatro d'amore francese, visto nelle consuete soluzioni ottimistiche che si trovano per esempio in Gide. E se a questa tradizione egli resta inferiore in agilità di stile lo sostiene per altro una preoccupazione di costruzioni psicologiche che non si può dire classica solo per l'insufficiente maestria dell'intrigo e del carattere. Ma in realtà Marcel vorrebbe attenersi al modello più preciso della commedia e introdurre elementi moderni e complicazioni critiche solo in successivi approfondimenti.

Questa cautela tecnica si può veder bene scomponendo nei suoi termini la storia di Chiara, protagonista di *Le quatour en fa dièse*.

In primo piano si ha una cronaca borghese. Chiara: «Je ne suis peut-être qu'une mondaine femme, qui n'a pas su se faire aimer». Perché non ha saputo farsi amare e perché suo marito la tradisce, Chiara divorzia da Stefano, il musicista della musica. Ma non si può dire che ella affronti con molto coraggio la solitudine. Ascolta volentieri le parole di pietà del fratello di Stefano, Ruggero. E quando la pietà diventa amore, quando Ruggero le propone le nozze si direbbe che Chiara accetti perché si tratta del fratello di Stefano, perché è in fondo la sua rivincita. Ma Ruggero è veramente l'ombra di Stefano: Stefano creatore, Ruggero *clerc de bibliothèque*. Senonché il passato non si può distinguere: i due fratelli si amano e Chiara si riconosce viva e delusa in Ruggero ombra del fratello. Ella deve confessare il fallimento e rimanere ad assistere i sogni suicidari di Ruggero condannato alla sua debolezza. Questo il dramma borghese e Marcel per non rompere le consuetudini lascia anche sperare una conciliazione, una fine rosea per gli stessi vinti.

Invece che appagarsi di questo intreccio noi dobbiamo cercare gli elementi tragici e irrisolvibili che l'autore ha introdotto nei luoghi più felici dello svolgimento. Almeno il dramma di Chiara è visto con notevole precisione. Ella ha bisogno di *rester maître de soi*. Il suo motto è «Je me méfie terriblement de tout ce qui ne se laisse pas nommer. Può sembrare una femme cérébrale sans véritable sensibilité, mais de sa personnalité, sans le vouloir, sans la faire sentir». Ma non ha fatto perché vuole rapporti precisi; ha timore della sensibilità perché teme gli oscuri equivoci. I silenzi doppi. Stefano di fronte a lei è *une honnête nature*, pronto a nascondere gli ostacoli, le piccole, le contraddizioni sotto una poetica formula musicale, che esalti il suo dilettantismo di grande artista. Qui evidentemente il *théâtre d'amour* si svolge in un contrasto di logiche, in una complicata vicenda di personalità. *Le mariage ne fait que révéler le fond des natures*. Le vicende dei due matrimoni di Chiara, che costituiscono il dramma ci rivelano, senza rigidità di formule la sua anima. Ella stessa non la che raccogliere prove che la chiarezza desiderata non si raggiunge. Nel dialogo della sua ricerca c'è qualcosa di disincantato: certi rapporti hanno un giusto tono freddo e tagliente. Il suo amore successivo e poi complicato per i due fratelli ha mette di fronte all'oscurità di rapporti d'affetti troppo delicati e troppo sottili. *On commence une personnalité? Ecco un altro problema che le resta chiuso, Deux destins ne peuvent étre si liés l'un à l'autre en pleine clarté*. Al vecchio sogno della sua vita ella deve ormai rispondere senza illusioni.

In questa descrizione di disinganno Gabriel Marcel ha saputo conservare un tono isebiano.  
p. g.

## G. B. PARAVIA &amp; C.

EDITORI — LIBRAI — TIPOGRAFI  
TORINO — MILANO  
FIRENZE — ROMA — NAPOLI — PALERMO

La nuovissima collana di «Libretti di Vita» comprende volumetti che raccoglieranno scritti ricavati dalla tradizione spirituale italiana e di altri popoli.

Dei volumi usciti:

IL TALMUD — (L. 7) contiene il frutto migliore della sapienza rabbinica e ad esso si deve ricorrere per la comprensione del giudaismo.

SCRITTI DI RELIGIONE di Jacob Bohme — (L. 6) riverberano la fiamma del fuoco interiore che portò alle rigide affermazioni della riforma.

LA FEDE DELL'AVVENIRE di Giovanni Maria Guyau — (L. 5) esprime le ansie di un forte pensatore nel travagliato periodo spirituale o filosofico della seconda metà del secolo scorso.

LA REGOLA DI SANTO BENEDETTO a cura di A. Harnet — (L. 6) getta un laccio di luce sull'organizzazione monastica che tanta influenza ebbe sulla formazione educativa e spirituale in Italia specialmente.

GLI SCRITTI RELIGIOSI DEI RIFORMATORI ITALIANI DEL '500 a cura di Piero Chiminelli (un volume L. 6) presentano il contributo italiano al vasto movimento europeo della riforma.

IL BENE DELLA NATURA UMANA di Vladimir Solov'ev a cura di Ettore Lo Gatto (un volume L. 6) è una delle più significative opere del forte filosofo russo che dalla cattedra universitaria, dai giornali e dai libri tanto potentemente influì sullo svolgimento del moderno pensiero filosofico russo.

La collana «Libretti di Vita» è necessaria a quanti vogliono formarsi una cultura filosofica direttamente dai testi delle varie correnti religiose filosofiche.

PIERO GOBETTI Direttore responsabile.  
Soc. An. Tip. Ed. «L'ALPINA» — Cuneo.



# IL BARBARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE

Settimanale  
Editore PIERO GOBETTI  
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30  
Un numero L. 0,50

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Settimanale L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II — N. 9 — 25 Maggio 1925

SOMMARIO: F. ROSSI: Neo-positivismo. — L. PINATO: Il significato di Baudelaire. — (Letteratura tedesca) G. NEDER: A. Wildgans. — U. MORIN DI LANTANO: Romanticismo mascherato.

NOVITÀ:  
R. FRANCHI  
LA MASCHERA

Si spedisce franco di porto a chi manda  
biglia di L. 5 all'editore Gobetti - Torino

## NEO-POSITIVISMO

Recenti avvenimenti, anche politici, ultimo la discussione in Senato della riforma Gentile, hanno, forse, indotto in taluni il sospetto di una situazione culturale che da tempo si andava preparando occultamente; come un velo d'acqua sofferente, raggiunto un certo livello, comincia qua e là a erompere in polle. L'idealismo filosofico, dominatore incontrastato, da un trentennio, del mondo della cultura, inizia una sua crisi: una ricerca neo-positivista è, forse, in cammino.

Non si tratta di una constatazione trascendente, né d'importanza limitata alle sfere erudite: bisognerebbe essere ciechi per negare, o misconoscere, la potenza e varietà degli influssi che la reazione idealistica al positivismo imperante nella seconda metà dell'Ottocento ha esercitato nei più diversi campi. Riconquistato, in virtù di un'offensiva travolgente, l'avito regno filosofico, l'idealismo è subito diventato imperialista, determinando, nell'attivo dominio della scienza, il sorgere di una autocratica fecondità; poi, nella repubblica letteraria e artistica, fino alla torre d'avorio dell'estetica, correnti crociane e bergsoniane, battuto in breccia il verismo, hanno tutto sommosso e rinnovato, toccando gli estremi limiti futurista e cubista. Come nel successivo crollare di una serie di paratie stagie l'irruzione ha indotto sbocco in più vasto campo: ridigioso, da una parte, col modernismo; politico-sociale dall'altra, dove improntato di sé i movimenti più recenti, in sostanza tutti quelli di marca nazionalista ed anti-democratica fino al fascismo; riuscendo, d'altronde a penetrare, col sindacalismo alla Sorel, nella chiusa fortezza socialista. Finalmente, a coronare l'opera, dandole quasi un'ultima ufficiale di successo, è asceso, nella persona dei suoi vessilliferi, al fastigio dei Governi.

In trent'anni, ove ci piaccia datare la nuova era dalla frase del Brunetiere sulla « bancarotta della scienza », quanto, e quale, cammino percorso tale da far morire le grandi ombre darwiniane dell'Ottocento, se, all'Adelphi, gli epigoni, che vissero abbastanza per avere, da quest'aurora attristito il tramonto, ne avevano riferito. Per il carattere di universalità che ha assunto, per la mole di storia che ha animato, e per trattandosi di ciclo non concluso, si può, fin d'ora, riconoscere all'idealismo un posto di parità con gli altri grandi moti spirituali degli ultimi secoli, l'Illuminismo, il Romanticismo, il Positivismo.

\*\*\*

E' solito, è naturale che discenda. Ha vinto, è giusto che perda. Ha vissuto, è fatale che muoia. In ditto di altri sintomi, la gran legge del pendolo, quello che Pareto chiamava il « moto ondoso » dei fenomeni sociali, basterebbe a farcelo prevedere, salvo il pericolo di sbagliare per anticipazione. Ma questo è troppo vago, e vogliamo precisare: la crisi sarà breve o lunga, apparente o sostanziale? Qui bisogna andare adagio, invocando più di una volta lo scettico *distinquo*.

Ciò che si prepara, se il nostro fiuto non s'inganna, è un eclisse dell'idealismo come « moda » intellettuale, che era diventata scuscevole quasi quanto il dominicanismo; e a produrlo saranno cause indirette, le reazioni susseguite da quel moto, che abbiamo descritto, soprattutto nel campo politico ed artistico. Però la moda è indole ambigua, e nelle sue variazioni conviene distinguere quel che è, per l'appunto, semplice reazione meccanica, « involontaria », di spirito di imitazione estraneo (puro fenomeno non logico), da quel che è, invece, il riflesso di logiche difficoltà e di intrinseche esigenze insorte sul cammino dello spirito creatore. Le prime cause contano poco, producono alti e bassi; le seconde molto, deviano duramente la traiettoria. Le dottrine, più ancora degli uomini, se muoiono veramente, non muoiono per caso, ma per una malattia che portan dentro. La vita dello spirito va concepita come un mare, dove ogni strato è sommerso da strati più profondi; dove anche ciò che alla superficie appare di spume, onde e correnti è solo in parte prodotto dall'umore visibile del vento. « Moto ondoso » si, ma con vario periodo, e fino a un certo punto: poi fonda si fa lena, a ritmo secolare o millenario; (e la probabile decadenza cattolica, ad esempio, non risente più dell'influsso delle effluenze galvanizzanti alla Papini); finché al fondo chi si può darci che l'oscillazione cessi, e il moto si faccia progressivo; può darsi che la storia, nelle sue supreme linee, sia davvero ascesa.

Non non vogliamo qui sondare tali oceanici abissi; però non vogliamo nemmeno stare alla superficie, e dichiarare spacciato l'idealismo, questo illustre prodotto del pensiero, solo perché l'on. Gentile ne abbia fatto un'applicazione scolastica meno felice; o Marinetti ne tragga illusioni scontentanti; o a qualche *res* piaccia piegarne il dettame agli usi della sua graziosa signoria. In vista della crisi che, forse, si approssima, converrà,

pertanto, istituire due bilanci: il primo è, a nostro parere, favorevole. Nella Borsa filosofica, il titolo appare solido: nonostante l'inizio di speculazioni al ribasso, riteniamo che avveduti finanziere, aliti da agiotaggi, possano benissimo compiere alla pari. Anche in sede politica, e per restare in Italia, se è vero che l'Influsso Idealistico si è rivelato, in massima, antidemocratico, è pur vero che, alle commissioni laiciste di Gentile, ha risentito il riserbo liberale di Croce; cosicché eventuali barrasche, con cambiamento di pilota, non dovrebbero addirittura capovolgere la barca delle fortune filosofiche. Su altri punti, poi, il glorioso idealismo crociano ci sembra anche più solido. Il pilone dell'estetica è, sì da tempo, furiosamente squassato da Sansoni che ce l'hanno su col tempio dell'illustre Filiceto; ma, in cospetto della mole, sono Sansoni dai capelli corti; taluno, anzi, irrimediabilmente calvo. Quanto alla Economia, all'Etica, alla Storia, è come mordere il maschio; non si delinea, nemmeno lontanamente, un'offensiva. In questo campo, e sebbene, in tempi di nazionalismo, sia carità di patria non gettare olio sul fuoco, un primato italiano ci sembra veramente indiscusso, e duraturo. Altrove, invece, è il tallone di Achille, la malattia organica di cui soffre l'idealismo: (a parer nostro, beninteso, e per quanto siamo esitanti a esprimere una diversità di opinione da maestri di tanta autorità). E' nella Logica, o Teoria della Conoscenza, là dove, in base, certo, ad altissime vedute speculative, si nega il dualismo del soggetto e dell'oggetto, cioè l'esistenza della Natura, delle cose in sé del mondo esterno; dove si nega, in conseguenza, il valore della Scienza. Credo che il problema, più che sotto la forma teologica di trascendenza e d'immanenza (che agito vent'anni fa i campi estetico e modernista), sia oggi vitale per l'idealismo sotto quest'altra forma che luterale: la Scienza. Lo spirito scientifico è troppo vigoroso, e prepara una riscossa. Risvegli religiosi sono invece più remoti.

\*\*\*

Al problema del valore filosofico della scienza è dedicata, per l'appunto, un'opera del Meyerson (1), la cui alta importanza non ci sembra sia stata, finora, rilevata presso di noi. Se, in questi tempi bellicosi, piacesse a taluno registrare il primo serio squillo di guerra contro l'idealismo, non saremmo alleati, per conto nostro, dal riconoscerlo in questo libro. L'argomento, com'è noto, ha dato origine, specialmente in Francia, ad una intera letteratura, anche divulgativa, in cui il nome più noto, per multiple risonanze, è quello del Poincaré; ma l'opera del Meyerson ci sembra superare di assai le sue congeneri; e, comunque, costituisce la più aggiornata manifestazione. Coloro che vorranno conoscere le ragioni, non politiche e superficiali, ma profonde, della imminente crisi dell'idealismo, lo leggeranno con profitto. Noi, purtroppo, non possiamo qui riassumerle, e ci limitiamo ad indicare l'ispirazione, il significato, vorremmo dire la posizione storica.

A trent'anni dalla dichiarazione del fallimento della scienza uno spirito unilaterale potrebbe forse parlare, invece, di una sua rinascita, e di « l'ulteriore » della filosofia. Si dimostri, infatti, nel sistema di pensiero che questo libro mirabilmente rappresenta, come la scienza non sia solo quella costruzione « pratica » che vorrebbe l'idealismo; ma, in quella parte della realtà che va sotto il nome di Natura, o mondo fisico, essa sia una vera filosofia, anzi (pur con le sue imperfezioni logiche), l'unica buona filosofia. Quando, è più di un secolo, in uno sforzo titanico di audacia, ma anche eccessivo di ambizione, l'idealismo ha voluto ridurre tutto alla sua sregia, e soppiantare anche la scienza, essa ha prodotto quella leggendaria « Filosofia della Natura », di cui la storia del pensiero non ricorda fallimento più clamoroso. Il tentativo di « dedurre » logicamente la Natura, con la varietà dei suoi fenomeni, dalle categorie spirituali, ebbe origine in un mostro. La sconfitta di Hegel su questo punto ebbe come caso particolare anche quella del grande Goethe, e della « teoria dei colori » davanti alla scienza che discendeva da Newton. Il neo-hegelismo (cioè l'idealismo contemporaneo) ha riconosciuto questa sconfitta, e abbandonato l'aborto al suo destino. Ma nulla vi sostituisce, poiché dichiara che una vera filosofia, o scienza, della Natura, non ha da ricercarsi, né da esistere, non esistendo nemmeno la Natura. Sono però molti gli spiriti che pensano come ciò sia troppo o troppo poco. Essi non possono risolversi ad abbandonare le posizioni del buon senso. Ora, per il buon senso, l'esistenza e la libertà di quella energia intima che chiamiamo lo Spirito è certa non meno che non più che l'esistenza della Natura. La posizione del buon senso è dunque una posizione dualistica: la scienza non

la nega, la filosofia idealistica sì. Vero è che il dualismo dà origine a contraddizioni logiche; vero è che un'istituzione profonda, se pure oscura, un'esigenza potente del pensiero intravedono questa separazione dello Spirito e delle cose come fittizia, e provvisoria; vero è che passare dal dualismo a un superiore monismo è il problema stesso della filosofia. Ma, se l'esigenza è legittima, non vuol dire che siano vere le risposte che essa ha provocato. Non è forse schematizzare troppo il dire che le due risposte più recenti furono entrambe unilaterali: il Positivismo, (in senso lato) negando lo Spirito, e la sua libertà, a vantaggio della Natura e della sua necessità; l'idealismo che vi ha reagito con tanto vigore, e successo, negando la Natura a vantaggio dello Spirito. Insufficienti l'uno e l'altro, al proporre attuale del secondo, risponde, o si prepara (in opere come questa) a rispondere, la contro-reazione scientifica.

Cosicché, se dovessimo riassumere i risultati di un periodo storico, istituendo quel secondo, e più essenziale, « bilancio » dell'idealismo di cui parliamo sopra, diremmo che, vincitore sul terreno della storia esso è, o sarà, sconfitto sul terreno della scienza. Scienza e filosofia, questi due grandi prodotti dello spirito, sono entrambi in piedi. Posizione provvisoria, ma inevitabile, il dualismo lascia aperto l'avvenire a nuovi sforzi.

E', oltre tutto, una nobile posizione « liberale ». La storia è dura, essa procede per antitesi (almeno alla superficie) così in politica come nella cultura. Agli eccessi idealistici il vigore dello spirito scientifico reagirà, forse, con un neo-positivismo; l'opera del Meyerson se ne può fare d'ora, serenamente, al disopra.

\*\*\*

« L'Artista è un uomo per cui il mondo esterno esiste », diceva Théophile Gautier. « Il filosofo idealista è invece un uomo per cui questo mondo (alla superficie) non esiste », diceva il Sen. Poincaré, nella ricordata discussione al Senato; e (sebbene il Gentile insorgesse a protestare), egli poneva così, in forma ironica un'obiezione fondamentale. Il dualismo dello spirito e delle cose è il massimo problema speculativo che si proponga alla mente umana. Nessun filosofo ha potuto veramente risolverlo, nota il Croce, a proposito di Hegel; e, per proprio conto, dichiarava, in una polemica col Gentile, di avere solamente « tentato ». Sarebbe certo onorevole per la nostra cultura, se il maggiore filosofo italiano, dopo avere seguito di tanto orma i più diversi campi del pensiero, volesse tornare a questo, per « tentare ancora ».

FILIPPO BURRO.

La poesia francese dell' '800.

## Il significato di Baudelaire.

L'equivoco hugiano sovrastò su tutta la poesia francese della prima metà del secolo XIX, ma l'invasione vistosa e giornalistica di Gautier e l'effimera evidenza di un Leconte de Lisle e di un Banville non valsero a confinare la generazione successiva. Parnassiani e simbolisti si volsero al Baudelaire, che era stato confinato in una letteratura d'eccezione a genere satanico e ne fecero il maestro dei nuovi ideali.

E in verità, il Baudelaire pose — così come gli antecedenti logici del simbolismo, e quindi di un vero e proprio romanticismo in quanto esaurì nella poesia tutta la sua vita sperimentandola e trascendendola (poiché appunto, romanticismo è questo concludersi nel soggetto, risolvendosi tutta la realtà, idea o simbolo) — anche i principi di un influsso lirico e di una teoria del Parnaso.

Certo uno dei motivi dell'opposizione parnassiana al disordine entusiastico della generazione del 1830 è da ricercare nella sentita necessità di ricostruire la consapevolezza volontaristica della creazione (il gusto) nell'affermazione razionalistica del fatto artistico.

Cotesta consapevolezza ebbe il Baudelaire nel delineare la reazione al romanticismo in nome dell'arte pura e nel suo opporre una disciplina di critica all'irritazione romantica. Questo ci spiega il suo non breve tirocinio alla scuola d'un Poe: il *Poetic Principle* e la *Philosophy of Composition* sono l'estrema indicazione programmatica del Parnaso.

Certe sue parole a proposito della « poesia del cuore » dei romantici riecheggiano il Poe in maniera indubitabile. In una conversazione del Poe con Chivers, lo scrittore americano diceva: « Un puro poeta è affatto scevro d'ogni elemento di passione. La passione non ha nulla a vedere con la pura poesia: perché ogni goccia di passione che voi inondate in un poema non fa che... spoziettarlo... »

Allora, domanda il Chivers, se ciò che voi dite è vero, i due terzi dell'opera di Shakespeare non valgono assolutamente nulla...

Absolutamente nulla, per certo, disse egli. La teoria della composizione del *Corso* entrava per qualche cosa in quell'abito di padronanza stilistica e in quel calcolo espressivo che sono il segreto della perfezione dei *flours du mal*, come nell'orgoglio di cui il Baudelaire parla nella dedica dei *Peits poèmes en prose* di « un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir jusque ce qu'il a projeté de faire ».

In fondo, cotesta reazione — in un ordine puramente letterario — era l'esigenza pregiudiziale della ricostruzione dell'armonia classica nel mondo degli oggetti, ed era il punto di partenza per la costruzione di un romanticismo che si collocava fuori di questo piano, come aspirazione metafisica.

Se il Parnaso fosse riuscito a configurarsi pienamente come reazione al romanticismo hugiano, invece di limitarsi ad esterne la codificazione e la sanzione letteraria, avrebbe riconosciuto il valore totale di Baudelaire: invece il problema di gusto

e di disciplina impostato da Baudelaire, come problema di unità di contenuto e forma, restò senza sviluppi e il Mallarmé lo riprendeva, poi, per proprio conto in senso soltanto formale con sensibilità di letterato, ond'egli scriveva (1) al Ghil (a proposito del famoso *Traité du verbe*) che rifletteva preoccupazioni sue « il tentativo di pensare sin dall'ordio della vita la prima asse di un lavoro, la cui architettura è compiuta sin dal primo giorno », il tentativo, cioè, di « non produrre (fossero pure delle meraviglie) a caso ». Ma, in ogni caso, il simbolismo è troppo contiguo al Bergson (cronologicamente e idealmente) per intendere una questione di disciplina intellettuale, e vivrà di slanci e di entusiasmi.

Intuizionisticamente non può darsi disciplina, perché questa importa anzi l'intervento attivo dell'intelletto nella creazione. « La creazione con un autore », come dice Paul Valéry. Il simbolismo non poteva sentire una tale necessità se non come suo limite; essa era un'esigenza di superamento.

Si può pensare che il Mallarmé (che amò anche lui, e anche lui tradusse, come Baudelaire, il Poe) al punto di naufragare nel solipsismo lirico cercasse una certezza, di cui non poteva intendere il senso.

Sarà un suo discepolo che in un lungo raccoglimento maturerà il problema e lo risolverà pienamente: il Valéry.

\*\*\*

Parnaso o romanticismo non sono che aspetti estremi del Baudelaire. Baudelaire parnassiano è dunque da intendere in senso costitutivo ed illumina lo sforzo dell'artista nella direzione del mondo psicologico. Da questo mondo oscuro — dove i mediocri vedono il torbido caos degli inizi — affiorano, egli dice nel poemetto in prosa *Le mouais olier*, tutti quei demoni maliziosi che ci comandano: il mondo interiore è appunto il mondo che lavora a modificare con costruzioni sentimentali quel che di irriducibilmente mafioso è in noi.

*C'est le Diable qui tient les fils qui nous relient* (Préface)

Così il Baudelaire non è travagliato da alcuna preoccupazione sostanzialmente romantica: il conflitto tra il mondo e la poesia (*Bendición*) è un conflitto tra Satana e Dio, né la fantasia lo risolve in sé, in un monismo scettico, come è avvenuto nei romantici tedeschi.

Satana è realmente tutto il mondo, e ogni giorno, vivendo, noi scendiamo d'un passo verso l'inferno: quivi è tutta la realtà e anche la grandezza tragica della vita. Il mondo è fatto di peccato e di rivolta, di vizio e di bestemmia. E la rivolta è la consolazione di questo nostro inferno, come il dolore n'è la redenzione: il nostro esilio dall'Eden è un castigo, dal quale non ci è dato uscire. Il Principe dell'esilio è il bastone degli esiliati, il padre adottivo di tutti quelli che Dio padre ha cacciati nella sua nera collera dal paradiso terrestre, è ingesto, anche ai lebbrosi e ai pazzi maledetti, il gusto del Paradiso con l'amore.

(1) Cfr. R. G. O. — Les dates et les oeuvres.

(1) E. Meyerson: *De l'induction dans les sciences* - 2 vol., di 200 pag. Payot Paris 1921.



# ROMANTICISMO MASCHERATO

## Una disputa tardiva.

Non parra' strano che lo qui mi metta a rissuscitare i termini d'un'antica quistione, come ormai nella storia delle polemiche e delle idee, e anzi lontana tanto dal nostro tempo e dalle nostre voglie, che nessuno è tratto a rinfacciarla col studio de' suoi documenti. Che, se si è sentito questi ultimi anni parlare di neoclassicismo, bisognerebbe anche determinarne su quale delle due parole, aggettivo e sostantivo, i suoi tanti paravano l'accento. Sarà facile convenire, inoltre, che, avesse o non avesse quel tentativo saldezza e organicità, non mirava a una conquista o a una rievocazione, non s'opponneva ad un nemico da abbattere; s'orientava anzi a epurare il cielo letterario e a ripristinare un gusto che (se si può dirlo) delibasse e si susses una per una le locuzioni e le parole, sprezzava la confusione dei problemi e svalutava la volontà stilistica, propagandista, prolettica che adoperava le lettere a un fine violento verso la vita. Non ritenere, insomma, d'avere a combattere un romanticismo.

In Francia, invece, tale combattimento pericula, o si rinnova. Le sue forme, le sue condizioni, le sue diverse, anche al principio, da quelle cui sosteneva in Italia; variano poi rispetto al loro stesso inizio, si ripeterono nei successivi momenti patteggiandosi diversamente il campo; scomparvero a volte i nomi. Sotto altri nomi rifiorirono le stesse idee, sotto altre idee militarono le stesse tradizioni e « posizioni »; e per difender meglio quel che parve importante, i primi insorti, i primi romantici furono dagli stessi per così dire loro signori rinnegati, scavalcati. Se oggi i primitivi nomi, in qualche senso, o per ironia, o per riprova, o per smania nobilitatrice ritornano, è dove che ogni accusa o difesa che a quei nomi s'accompagnava sia bene esaminata, e rivoltata contrariamente al senso esplicito delle parole, prescindendo dalla volontà e dall'ostentazione dei campioni in parola. Per anticipare quel che si trova, come presupposto della tenzone, una implicita e pregiudiziale necessità di parteggiare: quasi che senza « principi », senza « ideali » — e di quelli che suscitano intorno rispetto, di cui si può dunque menar vanto — i critici, o anche gli scrittori non potessero tenersi sicuri. Col tentare appoggi e aggrapparsi a puntelli, chiudono meglio, più legittimamente, le fila del loro argomento; e quasi quasi il vero sta per loro non in una propria esperienza di certezza ma nel potersi muovere di conserva con gli spiriti magni; o anzi secondo una speciale tradizione che spersonalizza fino gli individui più rappresentativi e dalle loro opere trae una sorta di formulario pratico. Queste considerazioni possono valere per le due parti mosse a rumore, benché si abbia da insistere principalmente sulle ragioni di una di esse.

La singolare chiarezza degli scrittori francesi elude la ricerca delle ragioni occulte o dissimulate del loro scritto; la durezza della loro espressione può indurre a credere a un animo aggressivo e lineare, a un parlamento cavalleresco di polemisti che nella lotta toccano sul vivo e pure rispettano gli avversari, ma non tendono tranquilli e non gioiscono malignamente delle proprie arti subdole. In vero, il congegno della loro psicologia è più complesso: la bella parata e la fiata, che sembrano arti guerresche e esterne, sono anche una difesa, un'occlusione dell'intimità, una specie di serrato inganno del quale i lettori vengono malagevolmente a capo. Quando si riuscisse a spiarne, si sarebbe poi forse ricompensati da uno spettacolo assai meschino.

Ma, si può allora dire: val la pena di durar tanta fatica, di mettersi a scovare i motivi riposti, quando si sia convinti della loro fallacia? Importa, fuori dei suoi confini e dell'interesse che li agitano, una lega letteraria? La letteratura, ci vuol poco a annetterla, va considerata nell'opera; e anzi nella miglior condizione dell'opera, togliendo quel che di troppo particolare e momentaneo ha può accompagnare; cercando quando si sanno di dimenticare, o di riassorbirli in una visione serena e confidente, i caratteri troppo precisi, le minuzie, le voglie o le ubbie dell'artista; come d'un amico non si ricordano neppure i difetti ridicoli. Tutto il contorno delle polemiche, aspro ma così breve, non sarebbe meglio trascurarlo, per non essere involti loro di luogo, e tratti a scendere a ingiustizie, a partigianerie non richieste?

Invece proprio lo studio, entro la polemica, delle sue ragioni, in spiega e la spiega. La passione polemica è passione di idee; se involta certe idee, false o non credute, le servono barsamente, oltre quel primo scervore si giunge alle idee vere che la sostengono. Non tutte si vogliono, o si possono confessare. Son di solito queste a contar di più, a farsi contemporaneamente materia e sostanza dell'opera d'arte: in quale nell'attacco de' suoi nemici ha quasi uno specchio delle proprie ragioni. La polemica che qui si considera è poi tanto piena, tanto vasta che non solo vi si vede come in specchio la storia, si può dire, di un secolo; ma vi si bilanciano i contrapposti problemi, le tendenze che affaticano anche fuori dell'arte gli uomini. Se il discorso sarà un po' lungo, si cerchi la scusa nel desiderio di non trascurare, di non urtare i punti più sensibili degli animi che vi si sono rivolti — e dell'anno nostro.

## Giudizi temerari.

Il libro che induce in questo discorso non è altro che una raccolta di articoli o di studi critici e riguarda le lettere francesi nei punti secondo l'autore salienti, nel loro carattere più sintomatico. Accanto a alcuni scrittori viventi, e anzi prima di essi, sono considerati tre grandi, ormai morti, che li spiegano; che stabiliscono, fondano gli argomenti, i bisogni onde poi i nuovi scrittori

si ispireranno. Così si produce una filiazione che non è palese nell'arte, perché è segnata da altre ragioni. A voler un poco esagerare, e mirando più all'intenzione che ai risultati di questo critico, uomo accorto e, suo malgrado, di gusto, si può dire che per lui l'arte non conta; o non gli serve o non se ne fida. Il titolo dei due volumi dichiara il suo animo: egli non riconosce per sé una funzione d'accompagnamento, d'assistenza e tranquillità; non s'accontenta che i suoi « pezzi » siano, onestamente, discorsi, ragguagli, articoli. Per osservare il fatto umano e naturale dell'arte, sfiora le pecche e rimuove le intenzioni vili; per trovar contatto tra le esigenze, magari postiche, dello scrittore, e la distrazione, la fretta del pubblico, che non sarà poco nemico in Francia, egli s'impenna sulla più alta cattedra, e manda intorno i suoi verdetti appassionati, irreversibili, e costruisce e promette i suoi giudizi.

Questi « jugements » di Henri Massis hanno dunque come un brevario di solide, inflessibili condanne. I primi colpiti sono Renan, France, Barrès; poi vengono Gide, Rolland, Beaud, tutti, in globo, gli scrittori giovani, e, per incidenza, Fromentin. Si salva, non diciamo Claudel che è visto di sfuggita e al piglio anche lui le sue brave percosse, ma il solo Daudet. Parrebbe osservazioni su queste, quelle analisi, le più malvagie, penetrano, latte apposta, con arte, con astuzia, per far male, per far colpo, per toccare quel punto nel quale s'avvelena tutta l'opera. Di creale letterarie ne son state dette di molto peggio; e quelle senz'ordine, critiche assurde se ne conoscono a bizzeffe; critiche tutte inamidate e lusinghe di logica appariscente, piatte e sempre uguali, che non c'è verso aderiscono alla pelle dei poveri scrittori torturati, anche Massis, per indole, si tien lontano da questi esempi e, salvo un caso (il principale), tratta i suoi autori con decenza; ma lo stimo che quanto più si tien rispettoso e distante, tanto meno essi (o i loro lettori) gli possono perdonare. Poiché la mancanza prima di rispetto, quel che lo fa nemico delle lettere, è pericoloso e inutile apprezzatore è il suo arbitrio, il posto di direttore che s'è vagliato, la dipendenza in cui chiude gli scrittori, la sufficienza con cui li tien d'occhio. Non ha in essi un momento di fiducia, non si accosta, non li ascolta; non se sente la potenza, non li ama. E certi pareri, che possono esser rudi e immotivati, o magari sbagliatissimi; ma che sondati con la severa coscienza dell'amicizia, della comunanza d'intenti, della collaborazione, dove si cela un'amarezza che è pur sempre affettuosa, o un dispetto che riprende e dimostra un'antica speranza; faranno di certo meno male del più blando di questi giudizi, che sembra sempre una dura degnazione. Quelli poi che non riconoscono le regole che Massis impone e non consentono nei suoi principi ostinati, troveranno ch'egli ne deduce una eresia singolarmente esemplare.

Se Massis mi leggesse, rilevarebbe in queste parole una filza d'errori e m'avrebbe già condannato. Ho detto del rispetto, della graditudine che unisce il critico all'autore; ho implicitamente considerato come libero l'ingegno umano; ho riconosciuto i diritti dell'individuo. Sono per me, queste, verità semplici, che non ci si sa spendere parole, da cui si muove anche senza proferirle, e così ci s'intende; sono, meglio che verità, usanze. La civiltà, la cultura, parole che anche a Massis son care, le presumo.

Per lui, invece, non sono da accettarsi; sono ombre vane, illusioni, menzogne, o anche il peggio: l'incarnazione del male. Entra dunque nella critica questo nuovo, o tanto tempo tacito, elemento morale e, sostituisce, nuovo. Si sta con lui in liti fuori della retorica — o dentro ma retorica maggiore. Non si tratta più dell'arte; non si tratta di sbandire le opere irregolari; non si tratta dei generi; non si tratta di sottintendere le opere ribelli, di epurare quelle contaminare. Le opere d'arte hanno una figura, una potenza terribile, son veicolo di morte. Non son soltanto il segno d'un'epoca, d'una società inquinata, ma l'agente. Il dissenso del bene deve dar l'ultima e correre al riparo. Scommo sono nati da una volontà malvagia e, a prescindere dai risultati, sono perdute nelle intenzioni, il giudice provvede; questa specie di pubblico accusatore incita il popolo a trarne vendetta; questo auto eletto sacerdote denuncia e esorcizza il demone che vi s'annida.

Non si vuole qui caricare uno slegno poco profuso e forse poco convincente. Si cercherà più avanti di prendere a partito il signor Massis su qualche punto preciso, ma le sue affermazioni generiche e pregiudiziali non riescono nemmeno a solidificarsi. Dove e da chi ha avuto egli l'investitura e la prerogativa del bene? Ch'egli ha insegnato a farsi creatore, sotto una insegna morale, di dogmi letterari? Il bene di Massis. Il male degli scrittori ch'egli denuncia non per noi argomenti dello stesso valore, sfociati sullo stesso piano, indietre esaltazioni di chi delle lettere si fa una passione e le intende secondo un istinto di dominio che le perturba e le sforma. Con questa differenza: che l'arte, per quanto così rittorta, è sempre ingenua, sempre pura, e anche una bestemmia la rende innocua, rivelandola nella sua qualità espressiva. Le diatribe di Massis, secche, articolate, pervase di malizia e continuamente simulatrici, non hanno nemmeno un segno di quella libertà e smieria che le potrebbe render accette. Da Veillat a Blois e a Guitotti, si conosce la loro arte retorica dello slegno e della protesta religiosa, e si ammira. Ma qui non slegno vivo e non protesta audace. Scoprire gli interessi e i motivi, palesi o occulti, di questo polemico in veste di critico; tale è la forma d'indulgenza con cui par giusto di doverlo trattare.

## Massis e l'Indice.

Massis la professione di fede cattolica e di pensiero neoclassico; e anzi la sua critica sarebbe nient'altro che l'applicazione dei presupposti della fede. Crede quindi che gli sia sortita una funzione di provveditore alle lettere e d'indagatore delle tendenze e delle mire dei letterati: un ufficio intermedio tra quello della Congregazione dell'Indice e quello della Santa Inquisizione. Ma i Canoni che statuiscono della censura e della proibizione dei libri, e che formano il codice della Congregazione dell'Indice, non contengono, esplicita o sottintesa, nessun principio positivo di discriminazione; lasciando all'arbitrio e all'iniziativa della Santa Congregazione il giudizio sulla giudicabilità delle opere letterarie, elencano soltanto i libri proibiti *ipso iure*. Non si era di molto, credo, se si afferma che i membri della Congregazione mettono all'Indice i libri per ragioni analoghe a quelle specificate nel Canone 1309, cioè per ragioni pratiche, quando l'attenzione è attirata da lame scandalose o la moda corre dietro a delle novità teoriche o scientifiche buone per rimbombare il pubblico grosso. Il padre Giovanni Casati, nella prefazione d'un suo volume assai gustoso, dove tratta dei libri letterari condannati all'Indice, dice precisamente: « La Sacra Congregazione dell'Indice giustamente non motiva le sentenze. La ragione è ovvia, e guai se non fosse così! I motivi d'io o altri poi portare potrebbero l'ora anche parere a taluno discutibili o non così lorti da dover involvere una condanna. Or bene, possono benissimo questi privati giudizi essere discutibili, non può essere discutibile la sentenza della Chiesa, data per ragioni d'ordine pubblico. La sacra autorità providenziale dottrinale, che è nella Congregazione dell'Indice, se non ha l'uguale valore dell'inalterabilità che è in materia di fede, ha però per l'ubbidienza d'un cattolico l'uguale peso ». Donde si trae: che i decreti della Congregazione son provvedimenti d'autorità, che un cattolico non può sindacare per quanto si creda superiore e immuno, come il più eroico soldato non può a cagione del suo eroismo arbitrarsi a criticare le provvidenze che piglia lo Stato Maggiore contro temuti pericoli ch'egli non è in grado di valutare; e inoltre, che i motivi da cui la Congregazione è diretta sono specifici e singolari, non dipendono da una dottrina che la Chiesa proclama nell'atto di condannare chi se ne scarta, ma da un giudizio di opportunità. Non è difficile capire che la Chiesa a larsi banditrice d'una dottrina letteraria, o a dedurre strettamente una regola critica dal suo insegnamento, farebbe opera caduca e anche insana; poiché essa sa che quanti hanno imparato a credere la sua fede e si son nutriti delle sue parole, non vanno a cercare un nuovo viatico e un'imperitibile scienza, nelle pagine dettate dall'ingegno umano. In esse non trovano nulla di divino, ma un segno vivo dei propri travelli. Se non le accolgono con sensi di fratellanza, se non cercano di giustificare e d'elevarle, se son pronti a accendersi nello scandalo, e quasi con diletto, non vorremmo, a dir questo, cadere nella stessa colpa, ma ci par proprio che alti in loro, non vinto, lo spirito dell'odio.

Non odia di certo chi, nella critica d'un libro, fa il suo mestiere, e cerca di sceverare il bello dal brutto; non odia se in tale lavoro riesce ingiusto, che non sarà nemmeno colpa sua, e neanche se, invece di bello e brutto, dice buono e cattivo; non è colpevole neppure, non è spietato se in un libro, in un autore riscontra i segni d'una decadenza, d'una miseria, d'un male, benché allora abbia a pensare che se quei segni non sono palesi esteticamente e non giungono a una mancanza morale, s'è consolato la miseria, e la decadenza è, con l'ottenere un'espressione, sanata. Ma che cosa si dirà d'un critico che in uno scrittore a cui consacra ben centotrenta pagine riconosce, con assai non mai smessa, la potenza, la volontà, starei per dire la natura del male?

## Il demoniaco Gide.

«... cet un livre qui brûle les mains pendant qu'on le lit et avec lequel je n'ai jamais voulu me trouver en tête-à-tête tant je crois qu'il est redoutable » — chi legge queste parole capirà che sono proferite da un povero spirito, da un'anima torbida e debole in preda forse ai fantasmi della sua solitudine o di qualche tara che la rode. In fatti chi la pronuncia è l'eroe d'una storia d'« iniquité puerile » — cet être physiologique, cette crise où le masculin et le féminin se confondent, où les instincts prennent le dessus, où le raisonnement lui-même est tout affecté — cet être informe où le médecin encore plus que le psychologue aurait son mot à dire ». Le prime parole riferite son portate sul frontispizio, le seconde scritte a pag. 114 dello stesso volume; le prime estratte da un romanzo di Roger Martin du Gard, *les Thibault*, annunciano i plurimi sempre uguali saggi su Gide e vi predispongono il lettore; nelle seconde senza reticenze Massis esprime il suo pensiero sugli eroi adolescenti che Martin du Gard è andato a scovare. Insomma, di quella stessa creazione ch'egli considera poi malvagia e anche irrecabile si serve al principio come d'un testo che provi fino all'evidenza il buon fondamento del suo giudizio su Gide e che obblighi il lettore a dargli ragione. Ma quando le palme ardono naturalmente, qualunque libro capiti di toccare parra di fuoco. A tale atregua, non dico i classici ch'egli prende d'amore, ma tutti i lessici e i dizionari son libri da bandirsi. Conosce forse regole empiriche di condotta e divieti che salvino i ragazzi dagli accetti perturbamenti? Massis potrebbe sostenere che altro è l'informazione diretta oggettiva e la qualche modo necessaria; i pericoli ch'egli vede e depreca dipendono invece dalla mancanza di brutalità e di precisione, dalla delicatezza, dall'ombra, dalle suggestioni sparse, dallo strano e immediato espovolgimento di valori che l'arte esperta ottiene proprio nell'animo di quel fanciullo che più sarebbe oppresso e respinto da una rivelazione rapida, spensierata. Se è davvero opportuno seguitare a discutere di simili argomenti,

gli opportuno che anche in questa materia non si vive di solo pane; e che, se un'esperienza dell'oscuro è necessaria, è necessaria pure un'esperienza del torbido.

Però lo scandalo di Massis sarebbe confortato dalle confessioni del medesimo Gide; dal modo della raccolta dei suoi « *Morceaux choisis* » prima di tutto; da quella sua fiducia in un pubblico avvenire che è fatta apposta per inebriare gli adolescenti col gusto — e la premia — della scoperta fruttuosa; dalle confidenze in cui sembra indulgere non tanto come in uno sbocco lirico, per togliersi un peso di dosso, quanto per cattivarsi i cuori, per penetrare gli animi e adoperarli: « J'aime mieux laire agir que d'agir ». E ancora: « J'écris pour qu'un adolescent, plus tard, pareil à celui que j'étais à seize ans mais plus libre, plus lucide, plus accompli, trouve ici réponse à son interrogation palpitante ».

Nel tempo che Massis scrisse i suoi « jugements » non era divulgato un libro che sarebbe una più triste testimonianza della direzione, segreta o palese, della volontà gidiana. Se il critico avesse tentato di mostrare le brutture, o magari il fallimento dell'opera come un effetto di debolezza, o l'assillità, l'incapacità di costruire; sarebbe rimasto su un terreno neutro, dove le opinioni prevalgono o si chetano secondo la forza persuasiva che comportano e le circostanze; e molte delle sue sarebbero potute parer buone. Qui invece egli s'è corazzato con argomenti di tutt'altro genere, ha mobilitato potenze celesti e infernali; l'inconscia battaglia la solire a una dignità non mai prevista il nemico ch'egli non riesce co' mezzi suoi propri a dominare. Gli inquina dunque una forza cui non sembra egli potesse aspirare; peggio, riconosce d'egli quella sanità antiche, glida crea. Si ha da dire francamente che il temuto pericolo sta negli accenti di cui Massis si serve per meglio determinare e rivelare il testo gidiano; nel rifiuto che sottolinea, nello sdegno così consapevole che richiama e forse avvince; in quel continuo vezzo di rimirare la dose onde le pagine più deplorevoli, che son poi le più attente e le più chiuse, son qui, anche ingiustamente, denunciate; così che i lettori più ingenui troveranno l'incitamento a riscorrere i libri e, preoccupati, intralitati, sciatteranno la prima impressione, ch'era la più generosa.

Ecco, per essere più precisi, un episodio secondo Massis rivelatore. Delle « *Caves du Valcan* » Gide riporta nella sua scelta due brevi brani; il secondo è quello che prepara il delitto e innotato di cui si macchia il protagonista Lalecadio. Chi è Lalecadio? — è un prodotto libero, di diverse razze, di combinazioni impensate, d'incontri casuali; è uno che non conosce l'essere suo fino a diciannove anni, e quando pateticamente lo viene a sapere, vi porta quasi un privilegio d'indipendenza, di candido abbandono e d'autonomia; è un figlio dell'amore. Nelle vagabonde sue esperienze, nella sua indisciplina non trova altro che una maniera di conoscersi — e forse, in certo modo, di « fondarsi »; non può e non sa trovar altro. Un giorno, in treno gli capita un compagno di viaggio ignoto, che gli è indifferente e perciò lo urta; noiato, in cerca d'un qualunque pensiero la sua mente che non piglia sonno si lascia attrarre da una macabra fantasia: « là, tout près de ma main, cette double lermure que je peux laire jouer aisément; cette porte qui, cédant tout à coup, le laisserait couler en avant; une petite secousse suffirait... Ce n'est pas tant des événements que j'ai curiosité de me moi — même (sin tanto di là dal finestrino muta il paesaggio). Là sous ma main, cette double lermure — tandis qu'il est distrait et regarde au loin devant lui — joute, ma loi plus aisément encore qu'on obtient. Si je puis compter jusqu'à douze, sans me presser, avant de voir, dans la campagne quelque feu, le lapin est sauvé. Je commence: une; deux; trois; quatre; (l'entement l'entement!) cinq; six; sept; huit; neuf... Dix, un feu! ». Così il delitto si compie.

Non è possibile, si vede, pensare questo delitto senza Lalecadio; non può essere che si tratti di una propaganda, sia pure simbolica, a favore di un simile atto « gratuito ». Il delitto starà o non starà bene alla persona di Lalecadio, la persona sarà criticabile sotto molti aspetti, oppure assurda e non viva; la sua assurdità, le sue mancanze si potranno identificare con deficienze personali di Gide che egli è condannato a scontare nella sua arte. Ma larghi imputazioni diverse, maggiori, come se un capitolo di romanzo fosse un articolo seditioso, è un brutto e villano giuoco. Sarebbe come imputare a un disordine di Stendhal il delitto di Giliolo Sorel.

Ed ecco le parole di Massis: « Cette dangereuse curiosité, c'est pourtant le principe de l'éthique d'André Gide, comme ce goût du pervers, celui de son esthétique. Et puisque Lalecadio est une créature de son être, il est légitime que nous cherchions le secret de cette âme là où il l'a voulu cacher, dans l'intimité de son art ».

Gide, poi, ha fatto di peggio, ha anche scritto: « Il n'y a pas d'œuvre d'art sans collaboration du démon »; la volontà diabolica, il gusto, l'amore della perversità è dunque al centro della sua opera; ogni qual volta ha cercato, tentato o raggiunto la libertà, egli è stato annesso del diavolo; ogni suo movimento, incertezza, o « vltata » — e sono tante — ne è segno. Ossesso da tale virtù, par quasi uscito dal mondo dei mortali; poiché egli solo, nelle sue tentazioni intellettuali, avrebbe il male al suo comando. Ma queste trasi, dette e ripetute da uno che si crede e non per fine, non danno senso; non si conosce virtù magica che si esplichi con un mezzo placido e leno come i libri. Gide, al solito, esperto di tocco, sulle trasi demoniache non c'insiste; forse le ha incluse per un incauto gusto d'attrattiva e di sfida verso gli spiriti come quello di Massis volentariamente insensibili al suo.

Può menar vanto, se veramente si sazia d'una vittoria come questa, e Et nunc » egli ha letto nel Vangelo. C'est le secret de la félicité supérieure que le Christ nous révèle. C'est dès à présent et tout aussitôt que nous pouvons participer à la



félicité. Quelle tranquillité! Ici vraiment le temps s'arrête. Nous entrons dans le royaume de Dieu ».

Si rovescio le espressioni: la volontà diabolica regna nel mondo; ora, subito, si entra in inferno. La verità tremenda si rivela per bocca d'un uomo, con l'opera dei suoi scritti, la quale è come un veleno; dà la gusta, non c'è scampo. O forse solo con un antidoto ultrapotente, con un libro che smascheri l'avvincente impostura, col gridare all'arme sui tetti, con l'accesso garrir di pensieri oscuri. Così i malleabili lettori, la dolce e molle natura umana, sono una palla, giocata a rimbalzo fra Gide e Massis, fra le tenebre e la luce, fra l'abisso e l'ello. Innocenza, vanità; trofia sicura di letterati, legge di pettegolezzi e di risentimenti. Il romanticismo giuoco, dove non c'è posta poiché il mondo si salva o si perde a dispetto di tali intuizioni e rancori, nasconde forse una dolorosa realtà dalla quale invano tenta d'escludersi e di schermirsi.

## L'elogio della metafisica.

Massis nei suoi sloghi e nelle sue tentate ricostruzioni non è solo. Julien Benda riconosce anche lui nella cultura occidentale uno spirito di corruzione, che promana nientemeno da Belloc; e Massis si avvicina particolarmente alle sue tinte quando si accende contro la musica (le gémme de la musique en effet est indépendante de toute réflexion, de toute intention consciente... il n'a que faire de concepts et chassé la raison) perché « Romain Rolland, en effet, est un musicien; » ma lasciamo andare. Con più vigore e con più frutto tanti anni or sono Pierre Lasserre svolse la sua tesi contro l'antico, clamoroso e presto abbandonato romanticismo francese. Ma queste opere, e molte altre, tutti gli scritti humanisti che provengono dalla Francia accademica, a volte anche ricchi di buon senso arguto, di correttezza, di placido spirito educativo, quali che siano i principi e le ambizioni dei loro autori, non esulano, nel loro effetto, dal campo letterario. Massis, come s'è detto, è mosso da un'altra passione; forse, meglio che restaurare nelle lettere una norma e un ordine cattolico, si smania d'applicare ad esse quei principi conclamati che sembra possedere non senza meraviglia e senza sforzo.

Non lo si vuol offendere se si rileva che il problema della realtà « com'egli lo intende, ci sembra un indizio d'una violenza iniziale, d'un ordine imposto e, noi si direbbe, anche più meritorio, ma il quale non si stanca di suscitare consensi, quasi aspirasse a un'armonia che non la devon decidere le opere e la coscienza, ma che richiede soccorsi esteriori e puntelli. Il fervore del proselitismo è di solito un privilegio degli eretici, che rompono la tradizione e quindi non sentono certezza in sé, se non è garantita dall'eco degli adepti.

Nel leggere se stessi, in questa ricerca d'un mondo, di una realtà che vien ricostruita secondo una forma prediletta, e noi diciamo romanticamente, c'è un sintomo d'impazienza. La solitudine di Pascal non garba a Jacques Maritain, che di Massis si può forse considerare maestro. L'appello alla ragione, la fiducia in essa, lo sperato consenso degli altri entro la precisa Autorità della Chiesa; la libertà delle anime ragionate che stanno al loro posto ordinato e l'anno parte del corpo comune con coscienza tranquilla, più che esser deduzioni, o verità direttamente insegnate dalla Scienza, possono parere un'opinione, un riparo umano di spiriti che non rimasti scossi e vinti da aspetti o da ombre di quella realtà che vorrebbero così ridurre. Per salvare la realtà, essi accusano gli uomini. Il tempo; una lunga e pertinace deformazione, un irrazionale abbandono di principi che ha condotto a successive catastrofi, che ora pesa quasi come una necessità formale dalla quale pochi sanno liberarsi; pochi, ma questi tanto illuminati da farne la diagnosi impertinente e punto timorosi d'esser soggetti alla stessa passione.

Il primo medicamento predicato non è la fede, ma l'uso dell'intelletto. Che la fede sia concessa a rari spiriti e come un loro privilegio, costoro lo ammettono anche troppo facilmente; non sanno le parole, forse illogiche, forse poco plausibili, che non capaci di suscitarsi; non si contentano della virtù dell'esempio, che è cosa santamente « gratuita », e potenza da poterla esercitare senza orgoglio il più umile cristiano. La critica che Maritain rivolge a Pascal, non limitandola, al solito, a un ufficio di spiegazione, magari di complemento, ma come giudizio dottrinario e condanna inappellabile d'un suo « male », è notevole: « En fait néanmoins, il serait puéril de ne pas l'avouer, il n'est pas parvenu au plein équilibre doctrinal, et n'a pas su se maintenir parfaitement dans cette pure ligne formelle à laquelle tendait l'instinct de sa loi. Défaillances accidentelles, déficiences et scories humaines qui sont précisément ce qu'il faut en lui des esprits qu'il aurait hâtes, car ils n'aiment pas la vérité, mais l'homme, et ne cherchent dans les grandes âmes qu'à admirer qu'à s'aimer eux-mêmes avec plus de conscience et de délectation ».

« Que dirons nous lui? Pascal, et c'est le principe de toutes ses faiblesses, a une incurable défiance à l'égard de la métaphysique ». Strana fissazione: le anime sperdute, che si cercano e si ripiegano continuamente, magari follemente perché non han trovato appoggio di verità son qui prese a considerare come dei nostri d'egoismo, che non possono provare amore e desiderio della parola altrui senza che v'entri la volontà perversa di trovar consonanze inattese e di bearsi della propria eco. Quelli che l'hanno letto, quasi tutti hanno letto il Vangelo ignoranti, e molti affidati, della metafisica; non stremo qui a dire quale virtù ne hanno tratta. Saranno deboli; ma, appunto, più di tutti han bisogno d'una norma convincente e vicina. E quale forza dimostra chi, eleggendosi a maestro, nella sua aridità li respinge e li sconosce e non si ritiene mai abbastanza logico e pronto nel condannarli, forse per la paura o per il rimorso della sua debolezza non bene guarita?

Con tali osservazioni, con tali insinuazioni psicologiche si rientra di netto nella schiera dei reprobati, trasportati e vinti da una di quelle correnti fatali, a cui non si argina dietro la salda filosofia scolastica; che sono il segno e la forza del male di questo secolo. Ma una simile condanna non è per dispiacere. Proprio perché siamo tanto lontani dal candido ottimismo da non ricordarci nemmeno più del suo valore, la critica non solo alle utopie romantiche e al mito del progresso, ma allo stesso idealismo, ci convince e, per quanto siano riformabili, ci raddirizza; è la legittima parola di uomini ormai dissacrati di quegli ideali falliti. Faremo volentieri la patetica osservazione delle stanchezze e delle rovine che nelle speranze umane ha portato, dopo tanti anni, quest'ultimo periodo di guerre e di sconquassi; ne dedurremo che la teoria dove si nega o si allontana il male è un'allegria lacerata o una disperata difesa di chi non sa sopportare l'evidenza. Ma non possiamo abbandonare, rifiutare il male di questo secolo, il non ancor scverato male che ci sta nell'animo per rilanciare a un immaginato bene che vige, costruito e perfetto, in una precisa epoca della storia; non siamo adatti a accettare il servaggio mentale a un'ipotetica età dell'oro.

Se poi ci vengono a dire che quel pensiero, con i soli mezzi umani, è giunto alla libertà intera e ivi splende, così che ci tocca soltanto interpretarlo, adattarlo, la falsa realtà d'oggi giorno perché essa ritrovi la sua forma vera e si separi dai suoi errori, risponderemo che questa prospettiva mirabile e i tentativi d'applicazione che se ne danno ci lasciano di molto scettici; e solo se quel pensiero si farà nostro lo potremo accettare. Discorso questo che gli scolastici non possono gradire, come troppo soggettivo e mosso da un pregiudizio fallace; ma perché si potesse smetterlo, ci vorrebbe un tale mutamento nella nostra natura, che noi non se ne può ammettere l'ipotesi né preveder le condizioni. Sarà, benché di poca soddisfazione, una superiorità: ma induce a non accreditare la persuasione che, staccati dagli entusiasmi filosofici e svezati della compiacenza nei sistemi, sia facile capirli e magari amarli fino nelle loro debolezze e nei loro attriti.

## Il realismo romantico.

Guardato con occhi attenti, che cosa ci rappresenta un siffatto tentativo, così fiducioso in un bene già costruito da imparare razionalmente, così accanito contro il fatale danno delle singole libertà e autonomie? Là dove mira all'arte, non la sfiora nemmeno, scambiandola con una dottrina e una disciplina che, se pesano nell'opera poetica, vuol dire che l'autore non le possiede. Perciò l'asserita sua base filosofica non riesce a impregnare il pensiero o il sentimento cattolico nelle deduzioni a cui giunge. Chi vuol conoscere un pensiero ortodosso, che quasi sembra ispirato da quelle fonti da cui Massis si stacca con disdegno, ne troverà l'esposizione chiara e definita in un recente opuscolo di monsignor Mario Sturzo intorno alla estetica di Benedetto Croce. Il dissenso, necessario per un cattolico, dai fondamenti delle teorie crociane, vi è segnato; ma non toglie la riconoscenza dell'autore a Croce, il lavoro all'opera sua di svecchiamento e di rinnovamento culturale, una pratica adesione ai risultati della sua critica, espressa con parole anche più calorose di quelle del suo ideatore. All'identità d'intuizione — espressione monsignor Sturzo premette qualche cosa d'inespresso, ma di fondamentale: un'ispirazione, un « primus » che non è certo logico ma nemmeno fantastico, che si specificherà poi nelle ulteriori manifestazioni dell'animo, modificandosi e perdendo. L'intuizione pura perciò è per lui innaturale; l'arte è l'elaborazione ideale d'un dato momento della vita. L'arte pura è prosa o poesia, secondo il modo come lo spirito, che è uno, agisce; perciò lo spirito ha una sua realtà, che precede l'arte. La poesia è « vita cantata ». « Questo canto non è solo il verso; prima del verso è tutta la tonalità del pensiero ».

Se qui si riscontra una premura di fondare l'arte realisticamente estranea al pensiero crociano, si tratta però d'un realismo del soggetto, che si stacca definitivamente dalle preoccupazioni oggettive. La parola « imitazione » che ricorre, sebbene con cura circospetta, in Lasserre e Massis, è respinta espressamente dallo Sturzo, il quale nega il modello estetico, i canoni, le regole; e nega altresì il valore esemplare e normativo delle rappresentazioni artistiche, chiudo nel cervello dei suddetti realisti. Per non toglier nulla della sua scelezza al discorso, riportiamo: « Pure l'arte ha il suo valore... La vita ha anche bisogno dell'arte. E, quando sono i momenti della poesia forte, viva, esuberante si cerca l'arte come mezzo per perpetuare quei momenti, o per dirli agli altri, o per dar slogo alla piena del cuore, come avviene col canto. Ma da sola l'arte non vale la vita, da sola la poesia... è come la storia; la storia non vale l'azione, del resto non ne è che la memoria; la poesia dell'arte strettamente dipende dalla poesia della vita, e tanto è più grande, quanto più a quella si accosta ».

Si osservi come le parole, in sé esuberanti e infiammate, sono qui contenute e ridotte secondo un'opinione misurata, che non si lascia ingannare dal vago. L'arte non vale la vita; e perciò, anche se vi si scopre qualche fondamento, sono inutili e pericolose le effusioni, le imprecazioni di un Massis. Non può esser angelica, non è diabolica; l'arte è cosa umana, d'un'umanità che in essa immistica le cure e purifica i sentimenti, limitando in una forma precisa.

Lo spirito che in essa cerca, trova, tiene un cibo sostanziale, un indirizzo vitale, un inizio è uno di quegli spiriti confusi e opachi come sarebbero i peggiori e i più stravaganti di quelli che si dissero romantici.

La parola del classicismo, come costoro ce la servono, cela dunque un inganno; e si smarrisce col suo stesso tono, tanto è adirata e violenta. C'è un vero e proprio scambio di termini. Appare chiaro che essa si tramuta in intenzione o in dispetto romantico (come il loro cattolismo si se-

grega e si riduce nella più rigida forma d'orgoglio nazionale); resta ancora da intendere come, perché la conclusione avviene.

A trovare la scusa e la spiegazione d'una tale atteggiamento lo stesso Massis ci aiuta, e in un modo che sembra irrefutabile. Bisogna, anche qui, rilerire:

« Toutes les littératures ne créent pas ce milieu bien tempéré, et il n'est pas établi que de toutes un ordre se dégage. Peut-on vraiment parler, par exemple, du génie traditionnel de la littérature anglaise? Le génie n'y est rien qu'individual. Il jaillit en personnalités hardies, excentriques de leur nature, et par là même d'une variété déconcertante; échantillons disparates d'une même race sans doute, mais où tout semble créé à chaque coup, le style, la composition et jusqu'à la langue. Chaque oeuvre surgit comme une aventure que rien ne laissait prévoir, anormale et quelque peu monstrueuse. Aussi bien n'exerce-t-elle pas d'influence au sens où nous l'entendons; et n'existe-t-elle pas de culture anglaise à proprement parler. Des oeuvres, des individualités exceptionnelles, sans action sur la société, sinon sans disciples... Aussi la littérature anglaise... se retranche du public ».

Tutte alcune esagerazioni d'una visione preconcetta, o indotte dalla cattiva fede, non si ritrova in queste parole la precisa figura dell'artista, quale noi lo si immagina? Poteva dir le stesse cose, o poco meno, dell'Italia; facendo il debito onore inoltre alla nostra tradizione retorica, sulla quale anche il più balzano dei futuristi deve (e sa) contare. Si vede dunque deluirsi in un contrasto che pareva ideale come un contrasto dell'ideale di due nazioni; ogni volta che nel corso di questi appunti s'è usato il « noi », si era mossi da un istintivo e intimo senso che ci appartiene come italiani. Non si pensava d'impostare un'opposta tendenza battagliera, ma di svolgere una considerazione pacata, d'esprimere un giudizio spassionato e normale su alcune questioni molto scottanti per i nostri vicini d'oltr'Alpe; rassicurati ancora da questo vantaggio: che siccome le varie nostre impressioni non si compongono in una teoria di difesa nazionale, siamo perciò più vicini a un criterio giusto e applicabile universalmente.

Tale teoria dell'arte obiettiva e, come dicono, classica è dunque strettamente legata a una teoria di conservazione della compagine sociale della Francia; e risulta chiaro come in tutto questo « realismo », s'intoni esso alla morale, alla religione, o all'estetica, il predominio lo tiene la politica, la ragion di stato. « Il en va tout autrement des lettres françaises — prosegue il Massis — éminemment sociales, où, sous la liberté infinie des styles (ma, di fatto, fino a qual segno è propenso a dilenderla?) se découvre un réseau merveilleux de disciplines qu'on ne rompt jamais sans une perte désastreuse ». Non diciamo, per carità, che queste stigmati sociali non si possa far arte; diciamo che quando la si giusta se ne deve prescindere in tutto.

Ma d'altronde un principio così superficiale ed estrinseco si rivoltava in suo proprio danno: dalla stessa osservanza e pressione d'un mezzo sociale ristretto e esigente scatta una pretesa di libertà, per l'artista, che è altrettanto avulsa dalle ragioni dell'arte e perniciosa. L'individuo artista si gonfia della sua propria eco; si stima, e si vuole, riformatore, missionario, vate. L'eccezionale popolo di Francia come una volta nella corte o nelle classi raffinate della società « spirituale » trova nell'arte il suo modello e il suo specchio; e vi ha pure un rapido mezzo di propaganda. Dalla balorda esaltazione romantica al dandyismo affettato, al verismo scientifico, a quest'ultimo assillo, forse più tristo e più segreto, d'immoralismo, sentiamo pesare negli artisti un'ansia, un odio, un amore sociale, che li fa spesso pedanti e smorti funzionari del disordine. Massis vorrebbe essere, tra tante rovine, un morale architetto; non si può negare che Gide sia, nell'intenzione sua appena cosciente, un turbato demolitore.

Queste maschere, noi, o ingemi o accordi, non so, le strappiamo senza rimorso alla lettura; ricompriamo, lastidiosi e ingombranti, quando ci mettiamo a riflettere, a analizzare. Che siano un utile strumento, e una necessità della vita francese, non neghiamo; ma è ingratata la fatica di volerle estendere, e ci si può opporre con tranquilla coscienza al tentativo di dar loro forma e valore universale.

UMBERTO MORRA DI LAVRANO.

PIERO GOBETTI - Editore

TORINO - Via XX Settembre, 60

### LITTERATURA

A. BELLANO: <i>L'ide di fortuna</i>	L. 5
F. M. BONGUARDI: <i>Venti poesie</i>	> 8
T. FIORI: <i>Eroe avvolto in aseta perfetta</i>	> 4
T. FIORI: <i>Uccidi</i>	> 10,50
R. JESURUM: <i>Il dono di Lucifero</i>	> 5
C. V. LONOVIC: <i>L'Idolo</i>	> 4
E. VEX: <i>Rosa di Sion</i>	> 4
U. RIVI: <i>Passalutti</i>	> 10

Tutti questi volumi di letteratura si spediscono franchi di porto contro vaglia di Lire 52.

### SCRITTORI DEL BARETTI

Questa serie comprende i più forti scrittori che si siano rivelati nel dopo-guerra. Non è nella nostra indole metterci a stampare gli scrittori quando hanno già una fama da sfruttare. Noi ci proponiamo di scoprire gli artisti al loro primo libro. Stampando uno scrittore assumiamo di fronte ai lettori un impegno anche per il futuro. La collezione « Scrittori del Baretti » sarà per la letteratura quella che sono per la politica i *Quaderni della Rivoluzione Liberale*.

### PRIMA SERIE

1. P. SOLARI: <i>La picciocina</i> - Romanzo	L. 8
2. R. ARTUFFO: <i>L'Isola</i> - Tragedia	> 10,50
3. G. VACCARELLA: <i>Poliziano</i>	> 7
4. E. MONTALE: <i>Ossi di seppia</i> - Poesie	> 6,50
5. L. PIGNATO: <i>Pietre</i> - Poesia	> 6
6. R. FRANCHI: <i>La Maschera</i>	> 5

I primi tre volumi sono usciti. Gli altri tre usciranno entro giugno. Si spediscono franchi di porto contro vaglia di L. 42. Tutti gli abbonati agli « Scrittori del Baretti » avranno diritto a ricevere un volume tra le altre nostre edizioni letterarie, che sarà loro inviato franco di porto.

## Hamlet al Haymarket

Mi recai alla agenzia teatrale dove pagai sei scellini e mezzo per andare presso a poco al loggione. Ho il sospetto mi abbiano rubato mezzo scellino. La sera del lunedì mi vestii del meno indecente tra i miei abiti; presi una automobile di piazza e mi recai a vedere ed udire Hamlet, il mio dolce e giovane amico.

Egli ricreava nell'arte di un celebre attore. Anglo-sassone di cui per lungo tempo non riuscì a ritenere il nome, ma che per successive informazioni scoppiò essere John Barrymore.

Haymarket Theatre era gremito del bene educato pubblico londinese — in gran parte femminile che desideravano sentirsi ripetere ancora una volta: « Frailty... » con quella che segue.

La tecnica teatrale era ottima. Le scene di una semplicità di altissimo stile — in cui si celavano gli artifici più raffinati. Per tale rispetto occorre dire che il povero William sarebbe stato soddisfatto.

Barrymore mi è sembrato certamente un interprete degno di nota; egli conciliava e superava in un genere inteso pratica e personale le esigenze ideali della tragedia con quelle realistiche dell'azione. Egli non cade da un lato nella declamazione altisonante dall'altro egli non scivola nella sciocchezza della espressione dialogica per cui noi conosciamo certi Amleidi più o meno padani che dicono « essere o non essere » come se chiedessero un po' di Macedonia al tabaccaio. Tale stinco non colpisce però certamente con i suoi consigli che il doloroso principe danese dà ai suoi della trappola da zoro.

Anzi si notano in lui alcuni aspetti deplorabili. Un libro in presenza di una statua di Bruna dalle cento braccia disse: « Quello si doveva essere un grande oratore » molti popoli parlano colle mani; ma gli Anglo-sassoni nel loro eccesso di compostezza formale, in generale mancano di tale arte. Barrymore o recitava in una immobilità stolidità oppure nasponava l'aria con enormi gesti di una compostezza hierinivale. Egli mostrava chiaramente di essere un parvenu — un casone della mimica degli atti — una persona che per inesperienza (in questo caso probabilmente ancestrale) cade negli eccessi opposti — come chi entri col cappello in testa in una sala della buona società europea, e poi si cinghesi baciando la mano non solo alle signore ma alle signorine ed eventualmente alle commere.

Altro difetto non piccolo: in fine a durante la recitazione Barrymore emetteva dei pff!, chhl!, shh!, ed altre espressioni più o meno zoologiche o futuristiche, i cui effetti in relazione alla estetica non saranno da me discussi, ma che in ogni modo... non risultano dal testo.

Una vecchia giornalista inglese che accadeva accanto a me, mi spiegò come la figura di Polonio fosse atteggiata nel Regno Unito in uno stile spiccatamente comico; anche il Polonio di Haymarket aveva una tendenza di questo genere — ma la medesima siffreggetta mi disse che non si era mai visto un ministro così serio in Britannia... almeno sul teatro.

Lo spettro faceva peggio: nonostante i vari proiettori e trucchi da sedale spiritiche egli non riusciva ad adergerci nella maestà ultramondana del Re assassinato e tradito.

Ofelia — a quanto mi fu detto, era la migliore Ofelia inglese; potrebbero condannarmi a due eternità di vita per farmela dire, ma ne ho integralmente dimenticato il nome. In lei lo ipocritismo nordica perveniva ad una acme stupenda ed in tutte le scene di ingenua femminilità, che raggiungono l'impossibile per un artista di teatro: suggeriva l'impressione del suo condore interiore; per un buon quarto d'ora in giorni persino a supporre implicitamente che ella potesse essere vergine... del resto certe cose non si sanno presopché mai positivamente.

Nella poesia ella non riuscì: ella aveva una completa impressione di gioiosa incoscienza e mostrava di essere così completamente folle che non ci si accorgeva più della follia medesima. Secondo la mia barbara opinione in tale caso occorrerebbe una esecuzione doppia e contemporanea — direi quasi su due piani di coscienza. Sul primo una serena giocondità infantile, sul secondo (che deve essere inesperto ma presente — non apparirebbe ma come intravisto nella penombra) l'incubo enorme della follia tragica. Senza questa diade — non si riesce a nulla nel caso specifico che ha un riscontro solo: nelle « Baccanti ».

Amleto è morto. Disse: il resto è silenzio. Per noi il silenzio non esiste. In questo secolo la moltitudine anarchica delle percezioni materiali isterilisce senza remissione il soggetto fuori dell'anima nostra.

ALIASVITTO.

## G. B. PARAVIA & C.

EDITORI — LIBRAI — TIPOGRAFICI  
Torino - Milano - Firenze - Roma - Napoli - Palermo

Recentissimo:

MELCHIOR CESAROTTI

## Poesie di Ossian

a cura di GUSTAVO BALSAMO CRIVELLI. - L. 10

Nessuno ignora la grande influenza che la poesia del Macpherson ebbe su tutte le letterature nella seconda metà del settecento e nel primo ottocento. Le migliori poesie — che da tempo non sono più pubblicate — appaiono ora nell'aurea traduzione del Cesarotti. La scelta è stata fatta con sano criterio e fine gusto da Gustavo Balsamo Crivelli che ha annotato il testo storiamente ed ha dettata una prefazione come ogni sua chiara e dotta.

Chiedete il Catalogo ragionato ed illustrato dei CLASSICI ITALIANI «Paravia» a G. B. Paravia & C. - Via Garibaldi, 33 — Torino.

PIERO GOBETTI, direttore responsabile.  
Soc. An. Tip. Ed. «L'ALPINA» - Cuneo

# IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE

Settimanale  
Editore PIERO GOBETTI  
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30  
Un numero L. 0,50

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostentore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II — N. 10 — 15 Giugno 1925

NOVITÀ:  
E. MONTALE

OSSI DI SEPPIA  
Si spedisce franco di porto e chi manda  
regala di L. 6 all'editore Gobetti-Torino

SOMMARIO: P. MIGNOSI: Stile del settecento. — L. PINOCCI: Il Parnaso e Verilino. — A. DE MARCHI: Suobismo. — M. GROSSI: Il teatro italiano. — N. FRANK: Mac Orlan. — R. FRANCHI: Cinema scuola di pittura.

## STILE DEL SETTECENTO

Il nostro settecento non si conclude che in un problema centrale: è possibile costruire una storia del romanticismo italiano?

La risoluzione di questo problema si tradurrebbe in una vera e propria negazione stilistica del romanticismo tedesco: vedere come il romanticismo italiano sia sbocciato in uno stile, o, quantomeno in una coscienza perentoria del problema dello stile (Leopardi) potrebbe lo stesso che negare la concretezza cui ambisce la filosofia tedesca del romanticismo.

Ma il problema così impostato ha scarsi limiti di individuazione: presuppone una interpretazione assolutamente nuova di Goethe, presuppone cioè una giustificazione teologica della storia della letteratura tedesca costruita sul piano astratto in cui Goethe diventa il punto di convergenza e di risoluzione del romanticismo tedesco. Questo senza contare che una storia della letteratura europea, se vuol essere veramente storia, deve rinunciare ad ogni limite prettamente etnografico per la sua stessa ansia di voler conciliare l'amporente chiusura dello spirito nazionale, così faticamente realistica all'universale storico, in un clima razionale ed antipatetico.

Ecco perché si rinuncia, senza scrupolo, alla tentazione di costruire una storia della letteratura italiana più recente sulla falsariga dell'equivoco enunciato, qualunque lo sviluppo del rinascimento italiano si ponga con irresistibile evidenza come una filosofia che cerchi la propria dignità nell'essere poesia (Campanella) e come una poesia che voglia superare il suo clima esclusivamente fantastico nell'assoluto e nel divino della filosofia (Bruno). Se questa suprema esigenza appare o chiusa e sorda, o declamativa ed effimeramente entusiastica nel Campanella e nel Bruno, non si può veramente negare che si componga nella chiarezza espressiva e quindi effettivamente stilistica del Galilei.

Il problema essenziale del Galilei ha tutta l'aria di porsi così: come può lo stile scientifico tradursi e separarsi nella fantasia? Ma su questa traccia c'è il caso di costruire un Galilei lirico che in ultima analisi risulterebbe frammentario ed arbitrario.

Gli è che nel seicento la poesia e il pensiero rimangono ancora visibilmente stranieri: ma si direbbe che meditano già alla preparazione dell'estetica di Gioberti!

Il meraviglioso (Marini) e il razionale (Galilei) appaiono ancora meccanicamente contaminati nell'aspirazione (semplicemente nell'aspirazione) del Campanella. E questa aspirazione è in certo senso romantica: ma romantica fino ad un certo punto, fino a quel punto cioè che non si ritrovi e si equilibri nella sua naturale rede, che è quella stilistica.

Sarebbe facile costruire una storia dell'intenzione romantica in Italia: e si potrebbe cominciare da Dante, solo che Dante non avesse scritto che le sue prime contesse della Commedia. La verità è che neppure la aspirazione platonica e neoplatonica del cinquecento è riuscita a non rendersi visibili i limiti di una contaminazione impropria e provvisoria della Verità e della Bellezza.

Il momento più chiaro e più lento di questa aspirazione romantica è il settecento: ed è proprio in questo secolo che la duplicità presunta ed irreparabile del problema del Bello e del Vero comincia a levigarsi fino alla individuazione. E' la storia dello stile del settecento che può, e solo in un certo patetico senso, autorizzarsi ad affermare che il romanticismo italiano non ha veramente il suo *terminus a quo* nell'ingenuo proclama del Berchet e che, in quel piatto e sereno e così stilmente distaccato secolo decimattavo italiano, oltre all'inaltissima politica dei suoi principi riformatori, ed ai poemi economici e giuridici che si fanno eco da Napoli a Milano, oltre a questa idillia montapiana disarmata ed inamabile, si prepara torbidamente, ma decisamente, lo stile del risorgimento italiano: si fa, cioè, il nostro romanticismo.

Che esso venga prima o dopo di quello tedesco o di quello inglese è una pura questione di minuzia cronologica che non ci sentiamo davvero, così poveri di pazienza come siamo, di affrontare.

Questa storia letteraria del settecento è veramente felice perché non possiede quelle grandissime figure di eccezionale rilievo che si pigliano tutto per sé e ti disorientano e ti incantano e ti fanno perdere con molta prepotenza il filo della storia. E' un secolo, questo, di grandi e buoni

ed assai utili manovali. Ed è, per questo, più atto a diventare storia.

In questo clima non torrido da sfumare i contorni, né gelido da cristallizzarli, è più facile ripigliare i problemi lasciati insoluti dal seicento.

In Bruno c'era una grande disposizione alla poesia: ma l'opera del Bruno si fa recalcitrante ad un effettivo stile della poesia, allorché acquista coscienza del suo essere letterario, quando si sente chiusa nella carcere metrica. Si irrigidisce in un puro esercizio gnomico: diventa antifantastica per elezione e quindi gettamente realistica, grossolanamente satirica, impacciata ed impacciante. La fantasia del Bruno si risolve in un piano superiore: si fa intuizione di verità, ma si universalizza e, ribelle al puro individuale lirico, non si traduce mai in stile e si esercita vastamente e tragicamente nell'astrattezza del sentimento puro.

Questa aspirazione ad una filosofia lirica si affina e scaltisce in Campanella: ma non quanto basti. Declama troppo il suo essere « sagace amante del ben vero e bello ». Ma questa protesta rimane assolutamente inadeguata ai risultati della sua poesia. Questa realtà di cui si proclama « copositore e latitante » si va sciogliendo più che in una mitologia in una mitografia: i versi che amano cantare « le virtù, gli arcani, e le grandezze di Dio come laica la prima estate » hanno teoricamente negato la possibilità di una libertà lirica e quindi di una fantasia: Dio ha composto nello spazio la *commedia universale*.

L'arte umana seguendo norma tale all'autor del medesimo soddisface.

Questa letteratura campanelliana sta agli antipodi della negazione del Bruno: che Bruno è reale anche nella sua astratta prassi fantastica mentre Campanella ha negato la fantasia nella letteratura e nel ripiego apologetico.

Il seicento ha bisogno di trovare un suo equilibrio: e il suo equilibrio è nella sua stanchezza. Ha bisogno che alla prodigialità fantastica del Marini, alla sua mancanza di linea ideale, alla sua prepotenza sensoriale risponda la reazione del Ciniberra, di questo Marini disilluso, disincantato e stanco; e che il tono fantastico scada ancora e si smontichi in Testi, fino a quando non abbia preso contatto con un limite fisico nel melodramma del Rinuccini.

Marini era lo sviluppo unilaterale dell'arbitrio fantastico dell'Ariosto: era la analisi e la condanna dell'Orlando Innamorato; ed il seicento deve ritornare ad Ariosto per ripigliare contatto effettivo con la sua vita; ma deve ritornare all'altro Ariosto, non quello della pura fantasia e del puro irrazionale ma a quello che di tutto in tratto irruge ironico, bonario e razionale ad equilibrare il costrutto assurdo del poema.

Bisogna che il seicento dica qualcosa in Tassoni, che neghi la sua illusione e che si riveda caricaturato e modificato in quella poesia che rifà in ispiccioli il grave problema della fantasia che di principio e line a se stessa. Bisogna che si veda contrastato e contorto nella poesia burlesca.

La seconda metà del seicento, se per un verso ripiglia lato nel sentimento del Filicaja, prepara, dall'altro, al settecento la tremenda anima della *emira* con Gigli e nel Gigli, l'antiretorico, pare si inizi uno dei caratteri più tipici della letteratura settecentesca: la fusione della fantasia col teleologismo razionale.

Riappare così, martoriante e martoriata e quindi più viva, la posizione perennante della prima metà del seicento.

Il settecento, caricatura di uno degli aspetti del seicento, in quanto prassi di fantasia, mancava, per un effettivo rendimento stilistico, di una coscienza critica della fantasia: il settecento ripigliava criticamente il problema della fantasia. Il seicento era la fantasia come una *ipotesi*: la fantasia risolta nell'immagine; è puramente trascendentale in quanto nera strumentalità dell'annalogia.

\*\*\*

Il settecento scaturisce tutto dalla bacchetta magica del Vico. Ma il settecento negherà Vico così come il Vico aveva negato la poesia: non il Vico delle poesie dedicate, intendiamoci, ma il Vico della *scienza nuova*.

In Vico non c'è grado tra poesia e filosofia nel senso che si intende: che tra fantasia e ragione non può esserci latenza quando la ragione è lì, pronta, a contestare alla fantasia la sua funzione totalitaria ed universale. Il *factum*, in ultima analisi,

è *verum* solo in sede razionale: tutto l'antiromanticismo vichiano è fermo ancora al pregiudizio peripatetico dell'*aiōstēs*. Il settecento è legato al Vico in quanto la sua attenzione sia rivolta al problema della fantasia: ma supera il Vico in quanto si sforza di conquistare la poesia come verità, si sforza cioè di assottigliare la fantasia: il bello come vero e quindi bene. In questo senso il settecento è più platonico del cinquecento.

La sua opposizione al Vico nasce poi da una più matura coscienza stilistica: in Vico non c'è posto per un problema dello stile, come problema dell'unità (il problema dello stile è un problema schiettamente platonico) ed il settecento è incapace in questo problema dell'unità. Chi potrebbe, ad esempio, intendere l'Alfieri fuori da questo sìgnificato stilistico dell'autobiografia? Gli scrittori più maturi del settecento ricercano il processo della propria personalità sulla traccia di una pura indagine stilistica (V. il Goldoni ad esempio).

Il settecento va, anche, oltre al puro problema del Vico, della poesia come fantasia: ricerca nella poesia il *poiesis*, il fare (Parini). Se Vico è l'opposizione, l'ultima e la più vigorosa opposizione peripatetica al rinascimento platonico, il settecento è la più ardita negazione dell'estetica vichiana. E' negatore anche quando residui moralistici e civili, come forme perniciosamente avventizie, impediscono alla sua letteratura di conquistarsi uno stile; anche quando il secolo minaccia di soffocare attorno al più illustre ed appariscente frutto dell'estetica vichiana che è il Metastasio.

Metastasio è colui che si sforza di tradurre in una stile l'estetica del Vico, e l'Arcadia è il segno della sua influenza e della sua prepotenza. Questo mondo intermedio tra i *bestioni* ed i sapienti non può essere che il *bosco parrasio*: il semplice, il primitivo, l'idillio; e, quindi, la trasposizione intenzionale dell'ordine, del *triale*, del *maternum* e del *lanerario*. Tutto ciò nasce da questa matrice vichiana.

Metastasio è lo sbocco naturale di questa estetica del luogo comune: il melodico, il grazioso, la maschera, il patetico, non sono che aspetti di un lirismo che non può diventare lirica perché tagliato fuori da ogni dignità di ragione.

Il settecento è, legittimamente, la esasperazione contro la dittatura dell'Arcadia, del Vico e del Metastasio.

Ma se questa esperienza antiaradica del settecento si fa coscienza critica non riesce ancora a farsi prassi stilistica. Solo l'ottocento tradurrà in atto l'aspirazione romantica del settecento, ma non nell'ufficiale romanticismo, ma più in là, come vedremo. Il settecento nel suo aspetto critico è molto cauto però: cerca un equilibrio tra Metastasio ed Alfieri, cerca, cioè di superare contemporaneamente il tragico melodico ed il tragico psicologico. Di là da questa opposizione tra passione e melodia le prime conquiste sono segnate dal Parini.

\*\*\*

Ma Parini oltre i rilevanti punti di presa per una più minuta inchiesta del problema stilistico, la presenza del razionale è in lui rilevante a tal punto da impedirci di costringere con chiarezza sufficiente il significato della sua lirica ed il significato lirico dell'opera sua. Guardate con quanta leroica il Parini non dischioglie il vecchio mondo mitologico rivendendone non come un mezzo ed un appiglio lirico, ma addirittura come di un mezzo caricaturale. La mitologia del Parini è la sfondo, l'aria ed in certo modo, la decorazione del suo processo stilistico: certe volte l'ironia non gli basta e deve ricorrere alla satira ed alla caricatura. Questo materiale di eccitamento gli viene fornito dal mito classico. Or questa posizione anticlassica in Parini è naturalmente riflessa e tradisce un nodo critico non ancora risolto nel suo stile. Dice qualcosa di più dell'antimitologico manzoniano, ad esempio, ma dice sempre qualcosa di meno dell'antimitologico della poesia leopardiana.

Il nodo critico del Parini consiste nella insoluzione del problema della fantasia: e questa opacità è, in tutto il secolo, malgrado l'estetica previchiana abbia cercato con un certo affanno di porlo.

Il Gravina, poi, combatte l'*idea mistica* del seicento anche quando canonizza per l'Arcadia e cerchi di slappare alla fantasia il suo dominio così trancamente esercitato: è sempre più cauto del Vico a lasciare nel problema della fantasia uno spiraglio nel domani.

« La poesia — egli dice — ci tiene disposti verso il mito nel modo come sogliamo essere disposti verso il vero » (Ragione Poetica - I, 2).

Guardate come il Gravina ci lascia indovinare

una risoluzione ulteriore di questo genere: la creazione fantastica tende ad assumere valore uguale a quello della realtà percepita.

Questa tesi è in fondo la tesi del più tipico romanticismo inglese (Wilde). Ed il Gravina può concludere che l'arte sia laddove l'*animo abbracci la favola come vera e reale*. E' proprio qui che viene anticipata la risoluzione della polemica Carlo Cozzi-Goldoni: in questa integrazione del problema fantastico come problema che abbia il suo centro nella conquista di una sua realtà *ex aequo* posta con la realtà di ragione, l'Arcadia non si è sforzata, quanto doveva, a costruire uno stile della realtà fantastica come realtà della fantasia, sviluppando così i germi dell'estetica del Gravina.

Ma germi, piccoli germi subito soffocati: quando il Gravina sostiene il *fantastico come coerenza* (come *verisimiglianza* in fondo) è ancora il maestro di poetica dell'Arcadia: la verità fantastica commisurandosi e vagliandosi sulla realtà conoscibile vi si perde ed istintivamente, rientra nell'ambito odioso del modello e dello schema. Ed anche quando il Metastasio si sia sforzato di superare il modello e lo schema non si può dire che abbia in animo di superare l'equivoco della verisimiglianza. La preoccupazione del Gravina (ed è un po' la preoccupazione di quasi tutta l'estetica del settecento) è quella di creare una legge della fantasia: i personaggi omerei, egli opina, sono realmente fantastici e quindi lontanamente reali, perché sono costruiti in un equilibrio psicologico che li pone nell'ambito della *normalità*: « quei che espongono gli animi lussu sempre in un punto, o che scolpiscono l'eccesso e la perseveranza costante della virtù o del vizio nelle persone introdotte in tutti i casi e in tutte le occasioni » (V. I, 6) cetero peccano contro la coerenza fantastica che è legge di normalità.

Questo accento polemico al seicento acquisita maggior valore di persuasione in quanto si rivolge in pari tempo al formalismo. Al seicento quindi rimprovera un eccesso psicologico: la sua interpretazione della *meraviglia* fine della poesia arriva qui. Il significato della favola è sempre per lui limitato da una partecipazione dell'individuo fantastico con l'universale razionale. In questo senso si può dire che il settecento nell'estetica del Gravina tenti una conciliazione notevolissima tra il reale (concreto) e l'ideale (favola), tenti, per intenderci storicamente, una contaminazione ed una utilizzazione sintetica della *fantasia pura* (seicento) con la *mimesis naturalistica* (cinquecento).

L'Arcadia non riuscì a costruirsi il poeta perché fu agitata da molti scrupoli teorici ed in particolare modo dalla retorica che veniva contenendone e gelidizzandosi attorno all'estetica del Gravina.

L'Arcadia in questo senso tradisce l'estetica in retorico: Vico in Gravina.

Ed è qui dove va ricercata, tra l'altro, la grande speriungazione stilistica del settecento in questa presenza compulsa dello scrupolo critico al centro dell'ispirazione: Metastasio e Maffei (il melico e il tragico); Frugoni ed Alfieri (il dolce e l'aspro); Goldoni e Parini (il mondo come è il mondo come dovrebbe essere).

\*\*\*

Questi rapidi lineamenti del problema stilistico del settecento non avrebbero significato alcuno ove non fossero rivolti a risolvere l'equivoco del romanticismo dell'ottocento, cioè la permanenza di un individuato problema critico al fondo dell'esperienza artistica e fossero quindi il tentativo di ricerca di un romanticismo reale, cioè di un settecento che si conquistava o cerca di conquistarsi una massiccia consapevolezza del processo lirico come processo assoluto della vita espresso nella individualità della creazione: lo stile.

Su questa linea d'intesa potrebbe esser molto facile sbarazzarsi dell'equivoco del romanticismo tedesco: la filosofia che si fa arte, il passaggio cioè da un universale concreto ad un universale astratto.

L'originalità del romanticismo italiano sta nella sua unità d'origine e nella sua gran inosservanza logica e dialettica: l'arte si sforza di diventare verità.

E' il processo della fantasia che non vuol rimanere chiusa nei suoi limiti formali ed aspira non solo alla sua verità ma alla verità.

Ed è questo, come vedremo, il problema risolto dal Leopardi. Or l'interpretazione del concreto romanticismo leopardiano deve necessariamente poggiare su questi precedenti. Il secolo XIX deve ritrovarsi nel travaglio del secolo XVIII.

PIETRO MIGNOSI.

1, 5



## Del teatro italiano.

Quando il giovane Silva giunse dal Lembo lo trovò intento a pigiar volanti in una valigia sconquassata. Il Lembo, prossimo alla quarantina, era redattore di un quotidiano della sera, quasi ogni due mesi meteva camera d'affitto ed era feroce di un vecchio bastone d'ebano dal manico d'argento.

— Domani trasloco — annunciò al Silva. — Salvo a un quinto piano, vicino al fiume. Oltre a una minuscola camera là avrà il diritto a decubitare su di un'innumera terrazza, l'eretto a trovarmi.

Al Silva analfabeta, l'ira limpida e bionda, in quei giorni lasciava la sicura definitività del suo quarto dramma: quando fosse giunto al settimo avrebbe tentato di farselo rappresentare. Era anche giunto al secondo romanzo, all'indovina novella e al suo ventitreesimo anno d'età. Ma per ora concedeva a qualche rivista soltanto qualche colonna di critica prefabbricata.

— Silva, tu la terrazza raduneremo gli amici: potrei leggere il mio dramma.

— Volentieri, caro. Ma di giorno c'è un sole equatoriale e di sera un brio piovoso. Vedrai tu, insomma. — E il Lembo si strinse nelle spalle buttando a terra dei polverosi cammelli di fascicoli: — ficco ai tuoi piedi, o drammaturgo, il mio teatro italiano.

Non in tutti questi ultimi numeri di «Commedia» c'è la pagina dell'editore, l'editore, disse il Silva. — E' come essere accolti in una vecchia casa amica da un gelido maggiolino: e il padrone ci sorride chiedendoci con un nome che non è il nostro e neanche arrossisce, dopo, dell'errore. Anche la copertina s'è attenuata di colore, da rivista che non ha più bisogno di chiari richiami; e il vecchio fascicolo dalla carta spugnosa è divenuto l'aggiornato organo ufficiale della Casa Editrice Mondadori e del teatro italiano contemporaneo.

Il fortunato editore forse non immagina come indici e sommari delle sue riviste possano un giorno arrivare allo storico che indaga quest'altro periodo della letteratura italiana. Ben si potrebbe dire che le edizioni di «Novella», l'altro diffuso magazine letterario del Mondadori, sono due: quella comune che si trova in ogni scompartimento ferroviario e un'altra in battute che si chiama «Commedia» e che non è meno diffusa e significativa della prima. Questo nostro teatro minore, sulla cui quantità molti sperano o affermano seconde rinascite, altro non è che una serie di novelle dialogate — se per «novella» si intende il banale scampolo di cronaca rarefatta evanescente o concentrato sino a mozzare il respiro secondo il «taglio» per le singole riviste e per i quotidiani. Variano la conoscenza del mestiere e l'abilità nello sfruttare le doti dei nostri migliori attori, ma l'origine è comune: barbagli di bollietti russi, la battuta alla Shaw, le luci psicologiche e la tormentata frigidità pirandelliana cui s'uniscono echi di Céfal, la radiotelegrafia e le avventure di Charlott. E sono i nostri «novellieri» e giornalisti del novecentesimo, i giovani e i giovanissimi d'allora, quelli che oggi stanno edificando il nostro teatro minore, quell'innanzi benefico dal quale rampelleranno, secondo te, le querce e l'alloro.

Il Silva rimaneva sempre come un po' interdetto per il gran gesticolare del Lembo. Si lasciò i capelli, si fece crocchiare due nocche; poi, annuì:

— Purtroppo per molti dei giovani che scrivono o s'accingono a scrivere delle battute i dialetti incominciano dal Rosso e dal Crommlynck e le loro severe leggi di stile e di tormento anteriore sono il riuscire ad armonizzare accenti e finali purché vengano a respirare in quella certa atmosfera teatrale che è assegnata ai comici rampolli e all'impressionario diffidente. Ma oggi c'è maggior disonestà col teatro: è l'unica vittoria data al fallimento di molteplici tentativi (in un certo senso anche di quella pirandelliana) è stata la scomparsa di parecchi pregiudizi intorno al teatro — il cui baroccismo non è che una cornice per il quadro che all'interno piacerà di delineare. Oggi il teatro italiano ci appare come in una pausa tra uno sforzo e l'altro d'uscire di minorità.

— Tu speri nell'opera tua e dei tuoi colleghi — sogghignò il Lembo. — Se il nostro teatro non è più che il dominio borghigiano di una difficile oligarchia, come nei primi del novecento, non ha ancora quel vasto orizzonte che molti già s'illudono di scorgere. Oggi noi siamo nel primo periodo dell'industria organizzata: successo al lavoro casalingo e di bottega. Quello che ci era parso incredibile sforzo e sogno di potenza si rivela per quello che è: una modesta fabbrica alla periferia d'una città provinciale; e, forse, ci si è battuti un po' alla sbaraglia sulle orme dell'insperato successo pirandelliano.

— Tra non molto potremo forse considerarlo come un prevarico o come l'evaporazione di tutto un periodo che non ha la compattezza dell'espressionismo tedesco; ma nessuno di noi giovani non potrà dimenticare l'arrogante talvolta febbrile in battute egrediate da un attimo artefice — e la commossa speranza che i suoi personaggi avevano saputo darsi, la patetico per il nuovo poeta, il primo poeta del nostro tempo, che quel canto si rivelava soltanto dopo la farsa metafisica di Giacomo a suo modo siamo come quando rimangono accese soltanto le lampade nel corridoio, qualche poltrona già appare incappucciata, e si presenta filtrato dal lucernario, il grigiore dell'alba che verrà. Anche quella «notte» non ci ha sorpresi che col primo atto e qualche scena del secondo; e non è nel maestro o nei suoi scarni seguaci che si debbono riporre le nostre speranze migliori.

— Bada te che nelle tue speranze puoi scagliarti! Oggi si sta imparando a far del teatro. Non si trovano insuccessi e non si sognano trionfi. Oggi s'impara il mestiere; e dopo tutto macino di colori e stender di tele forse scorderemo finalmente uno studio a addirittura un quadro finenziati ad quale dovrà soffermarsi il passante sbadato. Ma per ora le sorti di questo nostro teatro minore sono indissolubilmente legate a quelle degli

abiti delle attrici che sorridono nella pagina di fronte, lievemente arcuati dall'una all'altra stagione. Guarda.

Aveva preso un vecchio fascicolo a caso, l'aveva aperto e dal lucore d'un foglio palinato era balzata candida le spalle di una nostra attrice, allora bellissima: una per degli irresistibili sbuffi di velo che le incoronavano era come quelle di una malinconica statua gestosa.

— Vedi? — sogghignò. — Questa è la «notte» dell'oggi. Come la vedremo tra pochi mesi, quantunque gli articoli che il coidago «Commedia» offre siano già stati sperimentati con un esito discreto e, in genere, siano garantiti per un anno. Anche l'indifferente cosmopolitismo della rivista è forse dovuto all'impossibilità di poter avere avvenimenti italiani e passabili commedie italiane ogni quindici giorni: onde quelle provvidenti parentesi che ci fan rileggere, ogni tanto, Shato o Andreiev o ci offrono, l'alta primizia, Crommlynck. Mio bimbo e giovane amico, il teatro italiano d'oggi è quello di ieri e dell'altro ieri: lo allargato le sue file, è divenuto facilmente ospitale se non cordiale; è più colorato senz'aver una nuova fisionomia.

— Ma in tutti questi tentativi non vedi nulla che ti faccia...

Il Lembo si tolse le lenti passavolanti una mano sugli occhi. Il suo viso senza occhiali era più nudo e sofferente. E con un risolino accompagnato da un palpitar di palpebre sparse riprese, calma, chiedendole le lenti tra l'indice e il pollice:

— Io vedo, nella stessa bottega, dietro il banco, due sarti che fanno il loro mestiere e ai quali i suoi dei nostri attori ricorrono per qualche abito o per qualche raitoppo. Sono Chiarelli e Zambaldi. Talvolta, qualche giubba dell'una o l'altra finiva tra i panciai dell'altro, triste conseguenza del doverne stare al ribbotto — essi, ottimi amici, che in pubblico devono guardarsi un po' in cagnesco. L'uno s'accampa propositi rinnovare, fondatore nientemeno che d'una sculetta; mentre l'altro è bruto dalla sua bonomia, amico delle vecchie dame che amano il sorriso pacato di dietro l'occholino e la compiacenza indulgente per la scorribanda della gioventù. Se Chiarelli si porterà tra gentiluomini frenetici per impossibili scalate a disfare rede di sarti, tra un crepito di fuochi d'artificio, Zambaldi si farà conoscere dei galantuomini che si svegliano con gli occhi aperti per una banale avventura: e se tra i primi l'indurrà un'attrice consumata o un'avventuriera d'altissimo bordo, tra i secondi ti guiderà una collegiale un po' maliziosa e stucchevole. I personaggi di Chiarelli sono le silhouette dei gentiluomini di Braggaglia, sullo sfondo di una caccia alla volpe e di una casa cinematografica in crisi; mentre i personaggi di Zambaldi sono le silhouette dei galantuomini del Cova, sullo sfondo di una prima alla Scala e del circuito di Monza.

— Ma tu vorresti ridurre tutto il teatro italiano a questi due nomi?

— Zambaldi è uno degli artisti più rappresentativi del nostro tempo — asserì gravemente il Lembo godendosi la contenziosa indignazione del Silva. — Giovanni scovaccioli preoccupati passano sotto le insegne chiarelliane, originali dal sergente maggiore Cavacchioli e dal capitano Rosato; mentre bonariamente guidato da Zambaldi un gruppo volontario segue in ordine sparso, dal modesto Sceritta al rassegnato Veneziani, dal flebile Gorgieri-Conti al buongustato Testoni e al prevaricante Bertini. Un po' appartati con dignitosa compostezza guardano assieme le due schiere Crimini e Simoni, Tocci e Calzini, mentre Borgesi Olimpico di tra una nuvoletta e l'altra corrusca sbircia dall'empireo. Infine, se a «La donna del nessuno» è seguita «La buona novella» Rosso ha inteso tentato di andare con parecchie altre fucile la lontana combale delle «Mauricette» e Ratti, dopo aver col «Gilda» dimostrato secondo il suo silenzio di questi ultimi anni, col «Bruto» lui già trasognato. Ancora non ci è venuto da noi giovane italiano un «Paquebot Tenacity» o un «Pecheur d'ombres»; e invece di buoni volumi di teatro noi abbiamo un'ottima rivista teatrale, forse fin troppo accurata.

— Insomma per te il teatro italiano d'oggi è una landa desolata.

— Prossima poco, cara, presa poco. E desolerezza mia ben dura malinconica li dovessero occupare — sogghignò il Lembo dimenticando per un istante i suoi amari umaggi di redazione per riuscire a sopprimere il critico drammatico.

Il Silva nelle frenesie di alcuni suoi fascicoli di «Commedia», tra i primissimi; e come lontano gli apparve il novecentismo in quei fascicoli color mattone sbiadito che ospitò andrei e condotti ogni quindici giorni avevano anch'essi scandida la sua vigilia! Quante «notte» annunciate e mai sorte, che malinconia in questo vien prepotente e volgare di mercurio fondi che si fissò il fotografo con quegli occhi fondi di lago mentre l'annuncia d'aver eliminata la terza sua commedia e per una primaria compagnia; o in quest'altro nome armonizzato, tra due titoli in corativo e il nome d'una cittadina di provincia, dove la stampa di quelle tre righe era scatenato orgogli furibondi e livori senza fine, autore che oggi bastarda la gloria di quelle tre righe come un rimorso, schiacciato dalle scintille lince unguis di stipendio; non che in un altro ambiente e con un po' di scultura sfrontata sarebbe forse riuscito a comprarsi un abito bello pronto.

Ma un giorno scriverà l'elogio di coloro che sognarono d'affacciarsi e che poi si ritirarono; questi, veramente, per timida povertà puri di cuore — si propose il giovane Silva mentre, lasciata la casa del Lembo, gli giungeva il primo sentore di pioggia dal parco che stava per attraversare lungo il fiume.

MARIO GROMO.

## Aspetti del nuovo Mac Orlan.

Che lunga strada ha dovuto percorrere Pierre Mac Orlan prima di incontrare se stesso (domanda importante: l'ha incontrato? Pare di sì, ma la risposta la può dar solo il futuro), prima di riuscire a scovare il proprio metro quadrato di terra su cui star solitamente, con gli occhi fissi sul mondo. Ed è giusto osservare che nessuna esperienza è stata inutile per lui, poiché sussistono e agiscono fin negli ultimi suoi libri le qualità che — nell'andare avanti — ha saputo riconoscere, far parlare.

Prima di tutte la leggenda dell'umorismo: imperturbabilità britannica a tutto spiano, funderle di Allais spinta al parossismo, — ma più che altro umorismo acuto nello stile non nella sostanza. Furono i tempi del *Contes de la Pipe en terre*: ma già da allora cominciava ad altare lo spirito d'avventura, — delirato dalla caricatura, spesso atrocemente, — ma sicuro, vitale, evidente, nella favola di *Jack Cow, pirate*, poi in quel capolavoro di poesia in maschera che *La Maison du Retour Eternel*.

Fin qui lo scrittore aveva camminato senza aiuto di pietre miliari, di lontani proiettori: aveva trovato la strada giusta, — ma era lunga, lunga la strada fino alla maestria. Occorreva riuscire a scendere in fondo a sé stesso, riconoscersi: non era impresa di poco conto. Per questo punto di vista son preziose le spiegazioni che è lecito leggere nel *Manuel du Parfait Aventurier*: presentato in sé stesso quel certo spirito d'avventura, Mac Orlan, avventuriero «passivo», per attar la propria evoluzione accettò il consiglio che potevano dare alcune opere caratteristiche, di Schwob, di Stevenson, di Hoffmann e degli ultimi romantici tedeschi, s'arricchi di quella poesia insieme in quegli scrigni di bellezza che son le memorie del cavaliere di Oxenford, i liberelli di gergo piratistico, i documenti che restano sul gli usi e costumi degli aborigeni buennieri. Una splendida messe d'opere che ascendevano verso maggior completezza artistica. Il risultato di questo secondo periodo: *Le Chant de l'Équipage* e *À bord de l'Étoile Matutine*, la *Chronique des temps desespérés* e *Malice*. Ben riassunte i caratteri di questo gorgoglio la magnifica acquilone di *Le Nègre Léopard* e *Malice Jean Mulin*, sostituita da due temi, lirico e umoristico, che riescono a fondersi assai felicemente, come poi in *Malice*.

Ma già in *Malice* appaiono le nuove preoccupazioni di Mac Orlan.

Le ultime righe di *Malice* avevano quello che Mac Orlan ha scelto come suo definitivo campo d'azione; conviene citarle: «... Tutti noi non camminiamo più sotto la diara luce dei giorni antichi. Un ambiguo chiaror di crepuscolo bagna le nostre azioni più bandi e ognuno costatare il proprio avvenire su sabbie mobili. Degli impensabili, veston d'incertezza le parole internazionali. Il mondo accetta la sua fine sotto forme varie che i giornali commentano. E qua e là la come ogni giorno divien più nuda nell'esaurirsi stessa. L'intelligenza umana ronzava come l'elettricità in un contatore. Abbiamo forse superato i limiti leciti? Abbiamo forse toccato le ultime note che ci firano date? O elegante putredine! La nostra umanità si decompone come si fiore inclinata nella scena incollata dei grandi vasi. La forza che ci anima non corrisponde più alla debolezza del nostro motore cerebrale. Ognuno porta in sé elementi artificiali, e s'affonda in un suono agitato. La fine d'una civiltà che ritorna verso le seconde origini, più esor concepita solo come una festa che s'indugia, mescolando le fanfare varie e i fuochi multicolori della Fiera di Neuilly con i segreti giochi delle carni popolari e borghesi, quando l'Europa intelligente s'addormenta, con tutte le luci spente».

Dipingerne questa «elegante putredine» sarà uno dei temi dominanti nell'ultima opera di Mac Orlan; immaginare le conseguenze, crear la nuova leggenda, scrutar nel futuro sarà l'altro tema, il più importante. *Malice*, *À l'hôpital Marie-Madeleine* (in un certo senso), *Les Pirates de l'Éternité* di *Annuaire*, *Lumière de Paris* risponderanno al primo tema, quasi parentesi, intermedie tra gli affreschi magistrali della trilogia iniziata con *La Cavalière Elsa* e *La Venus Internationale*, cui seguirà il prossimo *Quai des Brumes*, svolgimento del secondo tema: gli uni o gli altri dominati dalle due vivaci epoche di *L'Inflation Sentimentale* e di *Simone de Montmartre*.

Nei suoi primi libri Mac Orlan non teneva conto del futuro tempo: scavare i suoi orbi verso tutti i punti cardinali, permetteva — ai tempi — che cancellassero dal sud al nord, dall'est all'ovest, ma li liberava dall'ingrato giogo del tempo. Poca influenza hanno i tempi della guerra sui *lumières* del *Chant de l'Équipage*, valgono solo per situare il libro, senza agire su le pagine di esso; il presente di *Le l'ère jaune* e de *La bite conquérante* non la parte dei motivi centrali di voluti due racconti sorretti da paradosso e da caricature; e così le giovani storie dell'U. 743 o le pagine su la guerra di *La Fin* non sono influenzate dal letomoni social che derivano.

Dal 1921 in poi Mac Orlan cominciò ad inseguire i suoi libri sul ceppo del tempo, a confortarli anche — e specialmente — secondo le vicende sociali e politiche dell'universo: cominciò nella sferzata sarabanda de *La Cavalière Elsa*. Negli altri libri si curò specialmente di osservare i tempi: così nel poemetto di *Simone de Montmartre* e nelle ultime *Lumière de Paris* riprende l'ordine volte di Parigi, il più misterioso e il più vero. Tra i primi egli s'è accorto del monomane — forse — fallimento della poesia lirica, ha saputo indovinare il prossimo avvento dell'epica: tutti i suoi ultimi libri, più che romanzi son poemi epici volti a scoprire l'essenza del nuovo misticismo sparso nel mondo; in *Malice* e in *L'hôpital Marie-Madeleine* l'epopea, sebbene sia esageratamente nasosta, esiste.

Due cause scopre in lontanà a codesto nuovo misticismo: prima la donna.

«Venere inghiotta accosciata su l'Europa, salve, sguadrina nuda, simile alla Torre Eiffel, fibrea nell'eterea tempo slava e sassone, bella come un bimbo commestibile con la sua solita moderna di macchina nuova O Venerel e le sue sorelle fatte a serie dalle nuove fobiche letterarie dell'Europa! Da buoni intenditori vi soluziano, o sguadrine d'accetto»

e vi racconquiamo la nostra delicatazza  
O Veneri Pandemite!  
Ispratrici provvise dell'anno 1922 ».

Tutto il poemetto de *L'Inflation Sentimentale* si prospiera sanguinosamente ai piedi di codesta donna; eselama il con uno scatto di sarcasmo:

«E' stato dunque o gloria delle sguadrine cere, quelle di Berlino W... (brall), quelle della Fifth Avenue... che una di primavera... avanzavano, o Agrippa d'Aubigné come fanno (tassi fra i morti), alla conquista di un vecchio albero tragico raffigurante una forza con un'anima di bimbo...»

Ma subito l'occhio epico del meteorologo, imparziale e appena ironico, ha di nuovo il sopravvento: ilipping, senza giudicare.

*Malice* sarà un esempio dell'idea espressa ne *L'Inflation Sentimentale*: il ritratto di Loulou la Bavarese, nell'ambiguità della Germania in putrefazione, accento al francese Jean Saint-Jérôme, divorato dalla donna, di cui è complice il fantoccio chiuso in un puchetto e l'impugnato dal marchio di carta straccia. Qui la donna domina, — e dominerà ancora ne *La Cavalière Elsa*, ne *La Venus Internationale*; ma alternata alla grande visione epica dell'occidente invaso dagli uomini e dalle idee dell'oriente, — altra possibile causa del misticismo nascente, secondo Mac Orlan.

Fra questi libri *Il reportage su Les Pirates de l'Éternité* di *Annuaire* è un à-côté, un quadretto secondario: la Francia in *Simone de Montmartre* e in *Lumière de Paris*, poi — assieme alla Russia — ne *La Cavalière Elsa*, ne *La Venus Internationale*, la Germania di *Malice* sono terre vecchie, alla luce della civiltà. Il popolo giovane e corrotto dall'America risulterà i costumi piratistici in pieno XX° secolo, per l'astuto contrabbando degli alcool: per forza questo fatto doveva ispirare Mac Orlan, amico di tutti i fuori legge. Descriverà le costumanze dei nuovi corsari yankees: e *Les Pirates de l'Éternité* di *Annuaire* che a prima vista non sembrano avere nessun nesso con le altre opere recenti di Mac Orlan, mostrano forse quella che sarà la direzione verso cui — dopo aver dato conclusione all'epopea della «elegante putredine» — potrà volgersi l'occhio di questo scrittore.

...

*La Cavalière Elsa* e *La Venus Internationale*, nell'opera di Mac Orlan, sono i due libri più originali, rivelanti nuove costruzioni, miglior conoscenza di sé stesso. Se altrove gli aveva giovato l'esempio d'altri poeti per riuscire a ben comporre le opere, qui non è possibile scorgere atteggiamenti che svelino l'azione sussidiaria di influenze. Il colore e la perversità di Schwob, l'alto di poesia romanzesca di Stevenson, il romanticismo volto a straripare in umorismo macchato di follia, caratteristica degli Hoffmann, Chamois, Achim d'Armin, — non li ritroviamo più in questi due libri; né è lecito parlar di Conrad, — lontanissimo dalla concezione poetica di Mac Orlan.

Questi due libri son tremendamente originali: il primo, *La Cavalière Elsa*, è una specie di prefazione all'altro; meglio composto, più colorito, — ma ricco di poesia meno profonda. Non si può più cercare — in essi — lo spirito d'avventura: obbediscono a necessità che trascendono il campo dell'opera immaginata per diventare. Elsa Grönberg è la donna d'oggi, — la donna cui vuol cantare un inno *L'Inflation Sentimentale*, — ma è anche e soprattutto la slava ebrea. Vaso di Pandora, — lei, alla punta estrema delle avanguardie dilaganti dall'est, porta in sé tutti i flagelli e tutte le morti: l'esempio di Wedekind deve avere influito su l'opera di Mac Orlan. Ma in lei esiste anche la nuova luce: non s'inganna Falsot e Amleto, i due capi, che la seguono, la vogliono assieme a loro, dinanzi alle orde barbare e corrotte. Chi s'inganna è Boguetti, il francese; che, trascinata verso l'america occidentale, ucciderà ucciso e lei; per questo aspetto è significativo l'ultimo capitolo, poema della seconda — vera — morte di Elsa.

Nella *Cavalière Elsa* è in germe *La Venus Internationale*: il mondo spaurito — nessuno se ne accorge — dal più tremendi terrore che mai siano stati, assomiglia ad Amleto, l'obeso esteta, e l'incarnazione del personaggio schizoparano che gli era riuscito a ottenere con l'aiuto dei libri. Sul mondo la morte di Elsa cadrà come — su la neve — un petalo di rosa rosso: sarà leggenda.

Giunto a questa conclusione Mac Orlan non poteva fare a meno di comporre *La Venus Internationale*, romanzo della costruzione poetica: più difficile, perciò non armonioso come *La Cavalière Elsa*; ma quanto più originale. Una donna, naturalmente, al centro della narrazione: Claudia di Flandra, messaggera del nuovo destino e della nuova poesia. Bisognava, attorno a codesta vestale, immaginare e descrivere le vibrazioni conclusive della crosta terrestre, — ma lavorando sul piano della realtà, e non dell'arbitrio come ne *La Cavalière Elsa*. Nicolas Gohelle, scrittore sepolto in lontanà a una provincia francese, creerà nella sua stanza più buia le leggende del nuovo universo: Claudia le trasmetterà al mondo, camminando per le strade delle campagne. E gli uomini della campagna più forti dei cittadini, i vecchi divorati dai giovani, gli artisti i poeti gli intellettuali, i famelici malgros, — questi saranno i più veri protagonisti del libro.

S'ingannerebbe chi in esso scorgesse solo una anticipazione più o meno sociale: è un poema intellettuale, alla maniera dell'Apocalisse. Quello che a Mac Orlan importava maggiormente era la costruzione d'un mito, l'individuare le prossime idee-madri: e non già la pittura di lutti trapassati sociali. È il mito è rivelato, l'idea-madre denunciata: una conclusione è necessaria, o un epilogo. Dovremmo trovarli nel terzo volume, annunciato.

Dove menerà il lettore? All'ottimismo o al pessimismo? Queste parole non hanno senso: implicherebbero — nel poeta — uno spirito di *laudator temporis acti*, spirito che Mac Orlan rifiuta, perché non coerente all'idea di poesia. La sua è opera di *sur-realtà* (diano a questa parola il significato — il solo originale — che le dava Apollinaire), di rivelatore della realtà poetica, la realtà interiore.

NINO FRANK.

## Cinema, scuola di pittura.

Una sera, poco tempo fa, camminando a fianco dell'amico Somaré per le chiare vie di Firenze notturna, discorrevamo perdutamente di molte cose avendo d'impresso ogni proposito d'immediato lavoro.

Ci sedevano, quasi inavvertiti, ricordi comuni vicini e lontani. Questi ci riportavano alla mia scoperta di Milano, agli erramenti lungo i Bastioni, tra gli alberi tondi e gelosi di verde intenso, meno vegetale e tenero del verde toscano, ma più vivace e stupefacente a conforto e a sfondo della città meccanica.

Quanto agli altri, il più recente, tanto da sentirci completamente immersi, era la visione di sedici tele di Paul Cézanne, guardate in tre sale d'esposizione, in un vecchio palazzo fiorentino.

Ora Somaré, ispirato dalla notte stellata, dove par che le parole di buon accento e d'antica forma s'effondano a gara con le cristalline apparenze del cielo e paiono cozzare, dimostrando ed esaltando di lor verità, in qualcosa di veramente metallico e duro, mi narrava la delusione patita di fronte alla pittura francese dell'Ottocento. E come se volesse scusare, quasi per un senso di delicatezza verso l'ospite che ancor non c'era stato e a cui bisognava offrire il piacere d'una conversazione fondata su termini d'intesa assai generici e vaghi, la responsabilità di un giudizio troppo a ridosso del vero, egli si compiacceva a ridurmi tutto in una materia unita e brillante; paesaggi autentici e boschi pitturati; avvenimenti di vere lorde o di popolose acquedotti...

Una felicità felice principiava a possederli attraverso il riconoscimento palinare dell'arte nostra, la letteratura, che riceveva tutta Parigi, volto per volto, tegola per tegola. Di più, come le parole esaltanti e non scritte prolungavano intorno a noi echi di bellezza non controllabile; il mondo violentemente coloristico di Zola balzava all'improvviso sullo stesso piano di certe incise figure stendiane, dandoci l'impressione di aver fornito il per il, e per uno spropositato sollito di grazia, lo scrittore veramente universale e completo.

Ironia svelata, voluttuosa e dolorosa d'una grandezza sovrana a due, durante una passeggiata qualsiasi, e che l'inevitabile saluto basterà a rompere come una bolla di sapone troppo grande che anziché staccarsi dalla cannuccia scoppia a fiore dell'acqua sudicia e scarsa.

In effetto il mio compagno sosteneva l'inefficienza della pittura francese dell'Ottocento italiano, basando la sua affermazione sopra un premissa antipersonalistica ed estensivamente antiromantica, riportando la pittura e non soltanto la pittura ma tutta l'arte al suo principio, all'attimo geniale della nascita, al grado d'impressione che la suscita ed infuocandola, presso i Francesi, le qualità primitive.

Ora convien dire che letteralmente intendersi era una meraviglia, niente altro che a pensare una di quelle teste dipinte da Vito d'Ancona, con dei rossi cupi sintetici e un profilo scrociato e avvertito in pienezza di pasta con non so quale ricordo della grande pittura veneziana. Bastava pensare al carattere orgoglioso di questa nostra arte italiana, drammaticamente regionale nelle sue fioriture e aspetti esteriori, ma interna, sotterfuga d'una medesima polla.

È bisognava ricordare il passato. Un Beato Angelico, un Mantegna, un Botticelli, un Giambellino, un Tintoretto, un Caravaggio, per l'imponenza chiaramente espressa delle loro figure, escludevano la possibilità di un godimento fondato soltanto sulla gioia dei colori. Nulla vi era in essi d'illustrativo, ma il soggetto dominava tuttavia rimpicciolito, soccorso da una potenza di mezzi che in esso si fondeva e si condivideva.

Conseguenza suprema la semplificazione, la sintesi. Soltanto in quanto avverrebbe di sintesi l'arte può considerarsi la più grande filosofia se davvero l'ideale ultimo della conoscenza è di poter consistere tutta in una intuizione.

In un'opera d'arte si osserva l'intuizione cui non occorre spazio e il dono di uno spazio nuovo. In questo senso — si può veramente dire che un impressionista, e prendiamo l'esempio classico, di Renoir, non può offrire con altrettante liberalità di regalo uno spazio, aspirandosi egli stesso con tutta la passione e la ragion sufficiente del suo lavoro.

Mentre invece nella nascita della Venere botticelliana sono gli angeli, e il gruppo frondoso, e la conchiglia, e il piano marino, le cose da cui la donna scaturisce, mentre per una legge d'equilibrio par che proprio quest'ultima produca i propri limiti con una celeste leggerezza.

Ecco dunque rivelato, nell'opera di Botticelli, l'oscuro gruppo dell'intuizione latente luce improvvisa in un centro di ampiezza indefinibile, e il conseguente regalo d'uno spazio concreto nei limiti della composizione perfettamente chiusa.

\*\*\*

Nell'Ottocento italiano, quell'umor di tradizione non cangia sapore diminuendo l'importanza delle sue espressioni in quanto tendono a essere risolutive, seguita a esistere nel quadro e nella pennellata, e meglio in questa che in quella. Giacché se non è possibile sopprimere che la *Cacciata di Duce d'Atene* possa reggere il confronto con

una tela di David, bisogna cercare l'eccellenza degli italiani in quegli argomenti e misure, che offrono loro la possibilità di un buon risultato.

Ed è sulla base di un ritratto, del Ciseri o del Tallone, di Fattori o di Lega, che si può battere la breccia la grande macchina romantica d'Orléans, sia ch'essa esprima i fiori di terra, gli squallidi arabeschi detti neoclassici di un Ingres, sia che accenda le calde improvvisate di un Delacroix.

Datemi un punto d'appoggio — diceva Archimede — e vi solleverò il mondo.

Un punto che sia più punto di un ritratto ottocentesco nostro è difficile immaginare. E qui, se dovessi in qualche modo cercar la formula di questo costruttivo colore italiano, che anche nei minori artisti tradisce la razza, non saprei far meglio che ricorrere a un metello escogitato qualche anno fa da una fiorentina Accademia dell'Enciclopedia, secondo il quale l'acqua di seltz si definiva acqua alle corse e il tamarindo macchina dell'acqua.

Per giungere a quel definizione non so.

Si tratterebbe di ben comprendere la finezza quasi calligrafica e commovente di un Signorini sentendo confessa non trita, e di sposarne la sua chiarezza, assai spesso addirittura luminosa, ai toni discreti opachi e londi di Silvestro Lega, lasciando rispettivamente partecipare i due artisti di alcune comuni qualità, in maniera da escludere, nella luminosità del Signorini, ogni sospetto d'esaltazione letteraria. Accento al principio di un procedimento che non finirebbe, volendo continuare, se non dopo un assai lungo viaggio. Insomma il macchinoso quadro italiano, del Ciseri, del Cassioli, del Bezzuoli e del Benvenuti sarebbe lallito per non aver gli autori saputo sostenere e nutrirlo di uno slavillante contenuto letterario che si conatuasse furbamente ai mezzi di espressione pittorica e dall'altro invece assoggettato al puro svolgimento di un tema da scolari, dimostrando, appunto, la purezza e l'indisturbabilità ai compromessi del loro temperamento pittorico. Si guardi Fattori. Quando i suoi quadri assumono un alto significato umano questo accade per una sublimazione coloristica di un motivo assai modesto. Nulla di più drammatico e largorespirante dei bovi e del grande carro rosso sull'intensa riga turchina del mare. E Fattori partecipa della nostra migliore tradizione quando arriva, come in quest'opera, a consistere nella maggiore semplicità di toni e di linee.

Per gli italiani una idea plastica si concretava in una forma architettonica, astratta in se medesima, ma capace di commuovere per un insito accento di umanità. Meglio: essi ci rappresentano i drammi in quanto son direttamente traducibili in architetture di segni e di colori, né più né meno che i musicisti italiani traducono le loro immaginazioni in puri suoni e gli scrittori in sapori di parole.

Per noi una pittura letteraria, una musica letteraria e, perfino, un letteratura letteraria non si sono mai fuse assieme quanto bastasse a reggerle entrambe in una atmosfera di genialità. Ma fuor di qui basterebbe accennare al poema musicale wagneriano per dare un esempio di fusione mirabile. Quanto poi alla pittura e alla Francia, pensiamo che perfino del cubismo i Francesi hanno fatto un'arte di sottinteso letterario.

Insomma gli italiani, nati per subito tradurre la somma delle loro ispirazioni nella rigorosa materia d'ogni arte sono per natura negati al dislocamento lavoloso delle loro percezioni e in un periodo storico, come fu quello che distinse il secolo passato, di penosi rimpicciolimenti, come non mai dovettero i realisti non aver caratteri di parola e di meraviglia.

Resisteva, in cima alla sofferenza tenacia, la palese presenza di un certo spirito tradizionale.

L'arte nostra, ch'era stata sempre regionale ritrovando sotterra le comuni e robuste radici italiane si riconosceva principale quasi riattorno ora nella luce di un piccolo specchio lontano. Se dovessi fissare una definizione, a uso della suddita accademica, scriverei vago provincialismo dell'arte. Qualcuno obiettava che non occorreva scomodare l'accademia e il tamarindo. Ma tant'è.

Una legge tra quelle che governano il mondo sembra stabilire che non solamente i fatti delle epoche che ci precedettero debbano acquistare, con ciò che si chiama il sapere storico, un carattere di realtà superiore più incontestabile di quella presente, ma i medesimi piccoli fatti da quali ci separa appena la distanza di qualche anno. Se la vita in atto, consistente di chiaroscuri, è composta di un chiaro palese e di un'ombra oscura, è il ricordo che ci svela quella seconda presenza.

Per una tale creazione tutta spirituale non è nemmeno necessaria una rigorosa memoria oggettiva. Dal passato si soccorre, nei momenti di maggiore stanchezza che poco ci conforterebbero a vivere e a lavorare, l'avvertimento che l'esistenza ha sempre qualcosa di necessario.

Ma se noi dal passato trasportiamo sin qui sulla sua verità materiale, il frutto di un vecchio travaglio che nella prova del ricordo aveva già acquisito dei formidabili effetti di tenera ombra storica, restituendo in tal modo alla nostra allucinate passione e discussione di tutti i giorni e di tutte le ore, non di rado quest'oggetto tornerà a stemperarsi nella tullezza desertica delle cose presenti. E con Somaré che, discorrendo, mi ricreava tutto un mondo, a un modo non del tutto

letterario da poi ch'era sostenuto soprattutto sull'effetto vocale e non lessi controllabile della parola, ma insomma con qualche sussione e malla letteraria, evocando e legando assieme col legittimi e possibili mezzi di un'arte, panorami d'arte, di filosofia, di sentimenti, di città che acquistano nell'assente delle loro costruzioni un'altra espressione spirituale. Le sedici tele del Cézanne, nella loro chiarezza drammatica, rappresentavano nel ricordo più che vicino incombente, il più straordinario ritrovamento di attualità alla distanza di mezzo secolo.

Qualcuno sente l'arte di Cézanne come qualche cosa che bisognava svolgere. In realtà la leggerezza di Cézanne consiste precisamente nel fatto che le sue opere mostravano ciascuna il martirio di un'interrogazione per cui non c'era risposta, e la pena di una passione inesaurita. Lungi dal paesaggio romantico che già mentre è dipinto principia a vivere di un'antichissima vita e libera inafferrabili gnomi boscherecci dai tronchi scolorati dei suoi grandi alberi, anche Cézanne ha momenti di riposo e di creazione totalmente serena nel verdi paesaggi di Provenza, nelle caute e sperchio di un paesaggio lacustre.

Ma piuttosto che un senso di sagacia vecchiezza, pronata da queste opere un gusto di eternità spaziale, come dalle albe che ogni ventiquattrore rielaborano il mondo in un fresco miracolo.

All'inizio di questi ultimi Paul Cézanne è il pittore irrimediabilmente moderno, la cui gloria s'incasella e vive di vera vita solo nel cuore degli uomini che tentano di lavorare, con gli occhi, coi pennelli o con la raffinata immaginazione.

Un uomo, un pittore suscettibile di ritornare attuale fino a questo punto si può rinnegare facilmente, soprattutto per poco tempo, epperò il suo ricordo mira un incoraggiamento di più a seguir l'antico nella sua avventurosa teoria d'arte. Avventurosa peraltro solo nella valutazione delle singole opere e tuttavia basata sopra l'inevitabile verità che gli italiani dell'Ottocento non perdettero il senso e la grazia ineffabile della tradizione.

\*\*\*

Nondimeno oggi siamo ancora lontani da una precisa affermazione di un realismo o di un positivismo pittorico di marca italiana a fronte del secolo romantico donato alla Francia. E ne siamo lontani quanto più son visibili i segni della sua nascita e, dirò meglio, le promesse del suo sviluppo. La pittura d'istinto non ci contenta più, quella pittura d'istinto alla quale s'affidavano quasi tutti i nostri ritrattisti del secolo scorso anche quando affrontavano vittoriosamente una insolita superficie. Oggi la pittura è cerebrale, in qualunque direzione si volgano i differenti gruppi che la esercitano, classici, romantici, impressionisti o futuristi.

Lasciamo al naturale svolgimento di ognuno il compito di fornir domani la risposta alla nostra attesa. La cosa che sembra certa è la non invariabilità del genio. Così vaste e dissimili son le tendenze, e così lontane da un'espressione riassuntiva che tutte le lorde e le sollevi nella luce di una civiltà; con di più un interesse da giocatori d'azzardo a seguirle nei minimi particolari e di re nell'intero tessuto, così da larci pensare che se un giorno accadesse davvero, per merito di un genio, la fusione gloriosa, una lotta d'intelletti si troverebbe privata del suo giornaliero impegno di intelligenza, del suo quotidiano pane spirituale.

Soffermiamoci un istante a considerare le differenti scuole. Non è necessario classificarle. Metafisiche o campagnole, primitive o coltivissime, ciò che in esse ci interessa è soprattutto la distanza che le separa da un'espressione risolutiva. In questa comune inadeguatezza consiste anche un loro comune fondo poetico e, si direbbe, uno stile dell'epoca. Stabilità una corrente di simpatia per la nostra pittura contemporanea presa in blocco ecco venirci una voglia d'assegnarle una scuola generale, che londa nella verità dei suoi esempi le più diverse aspirazioni: il cinematografo.

Poca gente in Italia s'è occupata sul serio dell'importante fenomeno artistico costituito dal cinematografo che ci presenta ad ora ad ora portentosi ritratti di frutta o di fiori quali né il Recco né Mattia Preti seppero mai concepire di più ricchi e migliori, e giardini settecenteschi, rivisitati nella calda colorazione impressionistica di un Renoir, ed alte, pallide creature che una luce d'incantesimo apittivisce e taglia contro lo scheitmo dando loro un sapore di tempera, figure che sembrano scivolato dallo studio di Casorati, meravigliosi assieme pitturali che ricostruiscono tutte le epoche, rammentano tutti i maestri, conciliando epoche e maestri poiché quanto in esse rassomiglia alla cosiddetta materia pittorica non è di questa se non la parte essenziale, il chiaroscuro. Lasciamo da parte la produzione più convenzionale, quella dove attori e scenografi si alternano a voler figurare in una loro arte individuale e meschina anziché adattarsi a quella rappresentazione della vita che, nel cinematografo, se la confrontiamo alle rappresentazioni molto più sintetiche del teatro, può definirsi prontissima mettendo in luce tutti gli imprevisti di un gesto. Ma la ricostruzione di una vecchia Inghilterra come ci viene offerta da Mary Pickford nel *Piccolo Lord Fauntleroy* o da Douglas Fairbanks nel *Robin Hood* rassommano, nella compattezza ineguale di un'epoca un tale piacere di ripensamenti artistici da non superare immaginare un'equale in nessuna delle civiltà precedenti.

Il non poter negare la verità di un paesaggio che ci sembra impressionista o romantico, in quanto quel paesaggio non è che la fotografia del vero, ci persuade con evidenza legittima fosse la nostra impressione. Insomma il cinematografo, riproducendo miriadi di tipi, di impressioni, di costumi, d'epoche e d'ambienti, riscuote in vita la diretta ispirazione di interi secoli di pittura universale.

Nessun artista mai ebbe, come i pittori d'oggi, una più formidabile esperienza da fondere in sé risuscitandola in immagini d'arte. Per questo è lecito supporre che la pittura moderna debba lungamente perdersi alla ricerca di una sintesi nuova, di un nuovo stile.

Durante tutto questo tempo sarà difficile affermare che la verità debba chiamarsi classica piuttosto che romantica o viceversa, l'probabile invece che un'immagine contenga, in potenza, tutti gli stili e la possibilità delle più differenti emozioni. Oggi, mentre si aspetta una rivelazione troppo straordinaria, e mentre dura la meravigliosa rielaborazione cinematografica dell'universo, sarebbe forse azzardato o troppo modesto dir che la vittoria della pittura italiana, definitasi secondo Somaré in una sorta di nuovo primitivismo durante l'Ottocento ai trovi oggi sulla strada d'un conclusivo sviluppo. Ed è senz'altro meglio considerarla rinata, *sine die*.

RAFFAELLO FRANCIOSI.

## Edizioni Kra.

BERNARD FAY: *Panorama de la littérature contemporaine* - Simon Kra éditeur Paris 1925 - fr. 7,50, p. 215.

L'autore ha tanta fiducia nelle doti di chiarezza di suo ingegno francese da supporre a quel lettore de connaît point ce dont l'entretiens et s'engage dans ce livre comme dans une expédition de découverte. Supposizione che ci sembra contraddittoria persino con l'onesto compito del più pacato divulgatore perché esclude dalla critica quell'atmosfera di intesa smulata tra lettore e autore che è la più leonarda di sorprese e di comprensioni. La chiarezza di B. Fay ha il merito di essere priva di qualunque tecnicismo ma talvolta è generica. Così nella distinzione tra prosa francese « sociale, utilitaire et intellectuelle » e poesia, volta « vers l'intérieur ». Il Fay si riprende nelle descrizioni psicologiche e in certe argute definizioni. Hugo « le Grand Homme, Sibylle de Cumes et Turgot Eiffel à la fois ». Maritain di Mallarmé dove: « Lui seul célébrait l'office »; Renan: « cette grosse masse de chair blanche et molle, où luisent de petits yeux resplendissants et dangereux, ceux des lèvres, ceux des yeux, ceux des corps sans muscles, mais tissu de nerfs si fins qu'on n'oserait point le heurter, cette joie de tout l'être épanoui par la prière ou la digestion, on ne sait ». Proust « inventeur de plaisirs », Valéry « la voix du silence », Gide « le triomphe du désir ».

Per gli ultimi vent'anni si desidererebbe dal F. maggiore larghezza di indagine, con preoccupazioni di rapidità tipo « cultura italiana » di Preziosi.

*Anthologie de la Nouvelle Poésie française* - Kra 1925 - fr. 20 - p. 422.

Comincia con Baudelaire e attraverso Lautréamont, Rimbaud, Laforgue, Mallarmé viene al poeta del novecento con notevole eclettismo (ci sono Claudel, Maeterlinck ecc.) ma con preferenza accentuata verso la « sinistra ». Apollinaire, Jacot, Salmon, Soupault, Mac Orlan, Tzara, Jouve, Cendrars. Naturalmente hanno poi il loro posto Cocteau, Fargue, Peguy, Pellerin, Toulet, Valéry. Per Gide e Proust la scelta si limita alla sola produzione lirica, senza tener conto che la loro più bella lirica si trova nelle prose.

A. BRETON: *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble* - Kra 1925 - fr. 7,50 - p. 190.

Vedasi l'articolo di A. Rossi nel n. 8 del Baretto.

ANDRÉ GERMAIN: *De Proust à Dada* - Kra 1925 - fr. 9 - p. 307.

PIERO GOBETTI — Editore

TORINO — Via XX Settembre, 60

Questa serie comprende i più forti scrittori che si siano rivelati nel dopo-guerra. Non è nella nostra indole metterci a stampare gli scrittori quando hanno già una fama da sfruttare. Noi ci proponiamo di scoprire gli artisti al loro primo libro. Stampando uno scrittore assumiamo di fronte ai lettori un impegno anche per il futuro. La collezione « Scrittori del Baretto » sarà per la letteratura quella che sono per la politica i *Quaderni della Rivoluzione Liberale*.

E' uscita la prima serie

1. P. SOLARI: *La piccolissima* - Romanzo L. 8
2. R. ARUFFO: *Il fido* - Tragedia » 10,50
3. G. VACCARELLA: *Policino* » 7
4. E. MONTALE: *Ossi di seppia* - Poesie » 6
5. L. PIGNATO: *Pierre* - Poesie » 5
6. R. FRANCIOSI: *La Maschera* » 5

Si spediscano franchi di porto contro voglia di L. 37. Tutti gli abbonati agli « Scrittori del Baretto » avranno diritto a scegliere un volume tra le altre nostre edizioni letterarie, che sarà loro inviato franco di porto.

G. B. PARAVIA & C.

EDITORI — LIBRAI — TIPOGRAFI  
Torino — Milano — Firenze — Roma — Napoli — Palermo

HERMET AUGUSTO

LA REGOLA DI S. BENEDETTO  
L. 6.

« A. Hermet ci ha dato una nuova traduzione della regola di San Benedetto. Era aspettata... La nuova versione dell'Hermet è veramente nuova; cioè l'atto appositamente dal testo latino (sia pure con qualche confronto a versioni precedenti), ed è riuscita — è dovere riconoscerlo — chiara, fedele, felice. Non poteva non conservare un po' di sapore antico ma ha forma più scorrevole e più intelligibile di qualsiasi traduzione antecedente. Il lettore, anche mezzanamente colto, la leggerà con gusto insieme e con profitto, senza intoppi di sorta.

Il libro è di formato maneggevole e stampato nitidamente con caratteri nuovi ».

(Dalla Rivista Storico Benedettina).

PIERO GOBETTI, direttore responsabile.

Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » - Cuneo

(4) Limitandosi a parlare del dramma neoplatonico lasciamo di proposito quigli autori meno illustri ed operai, che non hanno perseguito la idealizzaz. d'arti già nob., come il dr. del neo-romanticismo e classicisti. Si tengn presente che le opere aovero non opere negretn nome, per lei dei nobi nomi, in diliziosa nomedia di Holmeistrall *Il soffice* e il nobile dramma lirico di Rud. Bornhail





*Neuvi romans*

ANTONIO ANIANTE

**LA VITA DI BELLINI**

250 pagine Lire 10

**SARA LILAS**

Romanzo di Montmartre

250 pagine Lire 10

*France di parte contro seppia* (L'Edizione) GOBETTI • Torino





# IL BARRETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

Settimanale  
Editore PIERO GOBETTI  
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30  
Un numero L. 2,50

ABBONAMENTO Par 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostitutore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II - N. 12 - 1 Agosto 1925

Gli abbonati ricordati ci rimettano entro il 15 settembre l'importo dell'abbonamento.

SOMMARIO: P. BURRESI: Lo stile di Spengler. — P. MIGNOSI: Ritorno di Leopardi. — G. RAIMONDI: Riccardo Bacchelli. — L. FERRERO: Elogio delle formule. Studio su A. TILLOER e F. M. MARTINI. — F. PERSICO: Scenografia tedesca. FUCHS - EALER.

NOVITA:  
P. MIGNOSI

L'eredità dell'Ottocento  
Saggio storico.  
Si spedisce franco di porto a chi manda  
biglia di 5 L. all'editore Gobetti - Torino

## LO STILE DI SPENGLER

«Der Streit um Spengler» si è alquanto calmato. Non si discutono i presupposti gnoseologici e metafisici delle sue teorie, che ognuno sa essere contraddittori ed incerti, né la sua erudizione che ad ogni critica appena esperta appare a prima vista tanto meno scendere in profondità quanto più si estende in superficie.

Ma appunto perché la impresa relativamente agevole di smontare il meccanismo delle sue dottrine e su piacevole gioco per gli specialisti il coglierlo in flagrante (filantropismo su questo o su quel punto, vien fatto di domandarsi quali furono le ragioni del suo successo e perché tanta risonanza l'opera sua ebbe in Europa).

La Germania ci ha abituato all'apparizione frequente di teorie scientifiche, filosofiche, storiche, che crescono su come le architetture «Secession» od espressioniste nel West-Berlinese, colla stessa laudatoria mescolanza di reminiscenze erudite e di decadentismo modernissimo, e lo spirito profetico non si è spento tra il Reno e l'Elba, sebbene faccia della mostra di sé ormai nella letteratura spicciola, nelle riviste e negli articoli di fondo, pseudo letterari o pseudo filosofici, di propaganda pangermanistica o socialista, antisemita o buddista. Ma né le idee dello Spengler interessano soltanto, come per lo più accade di quelle, ben costruite teorie, un ristretto cerchio di eruditi accademici, né l'opera sua finì tra la pacottiglia letteraria dei bazar intellettuali di Monaco o di Berlino.

Che anzi gli studiosi stessi che intervennero nella discussione clobberne, volenti o nolenti, portarvi una passione insolita, e la sua concezione non si esaurì, ma servì la sua intelligenza, che la rese riconoscibile tra tante.

Ed egli può così vantarsi come di trionfo indiscutibile dell'esser riuscito ad imporre la sua passione agli studiosi e ai dilettanti il rispetto per l'integrità del suo pensiero.

Questo non piccolo successo egli lo deve, principalmente, stavo per dire unicamente, alle sue qualità di scrittore.

Vediamo un po' da vicino questo stile. I suoi primi effetti, i più immediati, li raggiunge attraverso la purezza del suo tedesco.

Da un pezzo i filosofi e gli storici nei loro libri cercano di assuefare il nostro gusto ad una prosa che è tedesca per metà, o forse anche meno, ad una specie di cucina internazionale eterogenea ed insipida.

«Herr Kollege, wann werden Sie Ihre Bücher aus Deutsche übersetzen lassen?» chiedeva un giorno Ludw. Moritz Hartmann a Max Weber.

Così il risorgere della lingua di Goethe e di Nietzsche in una esposizione concettuale stupida e giocosa come il ricapitare di una fresca vena che si credeva perduta nell'aridità di una steppa.

E ciò è tanto più mirabile in quanto che, come lo stesso Spengler osserva, la prosa tedesca, meno che nei grandissimi scrittori sopracitati e in pochi altri, tra cui lo Schopenhauer, che le impresse la propria fortissima personalità, manca di una salda struttura e «ondeggia fra costruzione francese e costruzione latina, antica ed erudita, secondo che voglia esprimersi con eleganza o con precisione».

Nello Spengler la doppia natura della prosa tedesca è giunta ad un armonioso equilibrio, che, per l'indole culturale ed espositiva dei suoi scritti, la rende costruzione latina le impone la sua sonorità cadenziale, il vivace spirito polemico, condito d'ironia sottile e di meditati sarcasmi, le dà una leggerezza che si cercherebbe invano in molti altri scrittori tedeschi.

E tali elementi si fondono perfettamente in uno stile che non è più né latino né francese, ma personale, creato intorno al pensiero una atmosfera suggestiva — che è nell'essenza delle migliori tradizioni dello stile e della lingua tedeschi, che conoscono, sebbene di rado la raggiungano, la inimitabile «Stimmung», — al di là di vincere le riluttanze concettuali, da appianare le differenze, da incantare chi vi si affida.

Le obiezioni risorgono solo più tardi, a mente fredda, quando non si è più sotto l'emozione delle frasi armoniosamente scintillanti, delle parole suggestive, delle sentenze reisse, sicure, come in un'armonia ciceroniana.

Si può essere ostili allo Spengler finché si vuole, quando si rifletta sui suoi limiti di pensatore, sulle sue incertezze di erudito, si può ribellarsi alla sua sistemazione di profezia, ma solo quando si sia chiuso il libro, perché fino a tanto che si è rinchiusi nel cerchio magico del suo stile si è costretti a seguirlo per le vie che a lui piacciono, per strane ed aberranti che siano.

Altre questo rientra nella tradizione tedesca; vien fatto di pensare al molto odiato, al molto amato Wagner, cui nessuno resiste e meno degli altri i suoi nemici.

Ricorda infatti i procedimenti Wagneriani, quel suo insistente ricorrere una frase armoniosa, una declinazione sonora, un accoppiamento suggestivo di parole e lo sporsarli poi, con legame quasi costante con variazioni leggere, ad un determinato concetto.

«Die harten und kalten Fatsachen eines späten Lebens...», «das geistige Grauentum und die strenge, verschlingende Welt» ci dicono, con lieve tocco, l'insidiosa della vita nella tarda civiltà, nella cultura morente. «Das schicksalhafte Dasein, das naturhafte Friebleben» svegliano con un accenno, un senso di vita spontanea, di forze naturali cui obbedisce, incontra, l'umanità ancor giovane.

Come in Wagner è in lui vivo il contrasto, che drammatizza tutta la sua opera, tra il mondo primitivo col suo destino imprime il suo ritorno eroico:

«Senza cosmesi è tutto ciò che si esprime anche colle parole, direzione, tempo, ritmo, destino, ansia, dal colpevole di una pariglia di cavalli di razza, e dal pazzo sonoro di eserciti infamati dall'entusiasmo...».

e la tristezza della decadenza, il nihilismo della razza che si spegne:

«Insieme colle forme dello stato si è posata per sempre anche la grande storia. L'uomo diventa di nuova pianta, attaccato alla zolla, escluso e perenne. Ricomparsa il villaggio che è fuori del tempo, l'agricoltore eterno, che procrea figli e getta la semenza nella madre terra, ma è turba laboriosa, solida, sopra alla quale l'Impero della soldatesca. In mezzo alla campagna giocano le antiche città, gli capitoli del mondo, vuole dinanzi di un'unica spina, in cui un'unica senza storia va facendo a poco a poco il suo nido. Si vive alla giornata, con una felicità meschina ed avara, e si soffre. Le nobilitazioni vengono calpestate nelle lotte dei conquistatori per la potenza e per la preda; ma i conquistatori ricompaiono i vinti con fecondità primitiva e continuano a soffrire».

«E mentre in alto si vince e si perde con alterna vicenda, in basso si prega, si prega con quella fede potente della tarda religiosità, che ha vinto per sempre ogni dubbio. Qui, nelle anime, e in esse soltanto, si è fatta realtà la pace universale, la pace di Dio, la beatitudine dei vecchi monaci ed eremiti. L'assa ha scacciato quella forza nella sopportazione del male, che l'uomo storico nel millennio del suo svolgimento non conosce».

«Solo colla fine della grande storia riappare la sacra, tranquilla coscienza. E' un spettacolo sublime nella sua intimità, muto e sublime come il corso degli astri, come la rivoluzione terrestre, come l'alternarsi dei continenti e dei mari, dei ghiacciai e delle foreste vergini sulla terra».

Qui veramente la prosa, nel suo ritmo originario, da cui la sua traduzione è costretta purtroppo a dissociarla, ci è tutta come mietita infanta, e chiude gli occhi nostri alla realtà quotidiana, per aprirli su di un orizzonte di attonito e limpido sogno; lo spavento della tristezza è quasi voluttuoso, come suono monotono di cornamusa che si diffonde entro un paesaggio autunnale, scolorito, a poco a poco al nostro sguardo languente di moribondi, e annua un destino che non sapremmo né vorremmo evitare.

Nello stesso svanire della prosa dello Spengler, quando la si traduce, poiché essa perde più di quanto generalmente non avvenga, si palesano le affinità profonde dello scrittore, col genio del proprio paese come ognuno sa, metafisico e musicale; che sono le qualità più delicate di un'arte, più immediatamente inerti alle parole native, e perciò pressoché inimitabili.

Una cosa però trasparendo da una traduzione integrale della sua opera; lo stile del suo pensiero stesso, il disegno delle sue dottrine. Non che in essi si rivelino l'eccelsa severità della concezione, la rigorosa rispondenza di ogni parte alle sue esigenze di stile, le opere dei grandi logici da Aristotele a Kant; i suoi diletti di filosofo, di cui egli d'altronde non vanto, ostentando un certo disprezzo per i sistematici, qui si fanno più fortemente sentire.

Invece che di disegno architettonico, per ripetere la vecchia immagine figurativa che si usa togliere a prestito discordando dei grandi sistemi, si potrebbe parlare di disegno fantastico, simbolico. Ed anche questo non richiama la incapacità plastica dei tedeschi, e la loro romantica potenza nel disegno, nella deformazione paziente?

E lo sforzo grandioso di dominare la materia culturale e di ridurre entro i suoi schietti, che allora è abitudine d'imitazione, ove invece appare manifestato, per lo più non turba, sempre sotto l'aspetto dello stile, meno che in certe ingenuità malintenzionate di tavole e di erudizioni, ma in compenso anima tutto il pensiero di un

pathos potente che ricorda anch'esso la passione teorica di Wagner, o il Nietzsche, lirico deformatore della filologia, de «La Nascita della Tragedia».

Questo sforzo culmina, raggiungendo la massima efficacia, nella rappresentazione degli spiriti delle diverse culture, delle Kulturzeilen, sia che l'autore ci rappresenti il senso plastico della antichità classica, nel numero geometrico di Piragora, o nella statua di Polignoto, nuda sotto la luce, nuda del sole ellenico, sotto la volta turca del cielo, che per l'uomo antico ha una realtà corporea, e chiude con termine fisso il suo limitato orizzonte.

«L'universo antico, il Kosmos, la quantità bene ordinata di tutti gli oggetti immediati e complessi, tanto mirabili è rocciosa materialmente della sua eccelsa. Non c'è altro. Il nostro bisogno di pensare ancora a spazio al di là di questo involucri era completamente sconosciuto al senso antico del mondo».

O sia che egli ci dica lo spirito di avventura, l'ansia e il bisogno di solitudine dell'eroe laustiano, cui Goethe dette espressione eterna nei versi laudosi:

«Un'inafferrabile, soave nostalgia  
mi rapisce attraverso boschi e prati  
e tra mille lacrime roventi  
sentii nascere per me un nuovo mondo».

«Si legga nel Parsifal di Wolfram — egli scrive — il meraviglioso racconto del risveglio della vita interiore. La nostalgia della foresta, la pietà misteriosa, gli abbandoni ineffabili, tutto ciò è faustiano, e faustiano soltanto».

## RITORNO DI LEOPARDI

Tre o quattro anni fa non pareva davvero che la liquidazione della letteratura cosiddetta d'avanguardia dovesse iniziarsi così rapidamente.

Parve che l'avanguardia cercasse sbocchi stilistici; si poteva allora con frequenza, prima insuita, il problema di uno stile come modo espressivo pienamente lirico.

La critica, nata ai margini di ogni tentativo d'arte, cercava più che un orientamento storico, un affinamento di gusto, perché avesse potuto, sia pure approssimativamente sentire il Post-Moderno. Questa posizione dilettantistica della critica, all'una gli organi di senso: la cerebralità parve allora ottusità.

Il critico era un poeta possibile: anch'egli, tutto preso da un bisogno di costruire liricamente la propria oscura coscienza d'arte, si faceva del poeta lo stimolo di una sua esperienza e di un suo dilatare. L'estetica del Croce aveva insegnato la possibilità dell'arte pura: la critica dei giovani prosoliani voleva costruire una critica d'arte pura. Tutto ciò si chiamava metodo estetico. La posizione umanistica di questo tentativo di critica oggi non sfugge a nessuno: l'umanesimo è il tentativo di evasione dalle preoccupazioni del razionale: c'è una bellezza che bisogna assaporare in essa, un'alchimia spoglio d'universale, del quale bisogna gioire ad occhi socchiusi.

La critica pura, corollario dell'estetica crociana, non è in fondo che l'edonismo, l'appagamento di una sensibilità puramente passiva: l'opera d'arte esce immutata in sistemi di risoluzione lausica immediata e la pura voce, il puro verso e la pura immagine è l'opera del critico, il quale pensa solo per quel tanto che basti a dissodare l'opera d'arte da uno schema mitologico, il quale nella sua irresistibile pretesa d'universalità e di concettualità minaccia di soffocare e di ottundere la individualità tipicamente lirica dei vari momenti d'arte pura.

Guardate al Serra, il più crociano e il più umanistico dei giovani critici di avanguardia. Di che cosa è fatta la sua critica? Perché, poi, non che dire, non gli piace? E' semplice: «Pascali non ci ha dato mai uno di quei versi perfetti, rilevati e scolpiti e compiuti, che si impongono allo spirito come una cosa definitiva, e che sono la propria ricchezza dei classici».

Questo gusto di ricerca ebbe il Serra: ed in ciò fu più crociano di Croce. Chè il Croce critico non sapeva mai liberarsi da una sua particolare e massiccia partecipazione del pensatore e di uomo di parte filosofica davanti all'opera d'arte, mentre i più giovani e più inquieti oscillavano tra l'estetismo e il romanticismo tutti chiusi in un pregiudizio critico che negava la critica nell'atto stesso in cui la poneva.

Critici ed arte si rinvicavano disperatamente e si distinguono solo in sede tecnica: il genere letterario parve allora un problema gravissimo mentre non era, e non poteva essere, che un aspetto puramente pratico della questione.

E quando ci rappresenta il vivo il senso eroico del destino che è pressoché inesperto, in fondo all'anima egiziana, così egli si esprime:

«Lo stile egiziano è l'espressione di un'anima «calorosa. La sua severità e la sua forza non sono mai state sminte e usate in rilievo dagli egiziani stessi. Si osava tutto, ma non si parlava delle proprie andate».

Tutta questa poesia estratta, e mi si passi l'espressione, qual intensità di concetti culturali non stupisce chi appena conosca dai libri o ancor più di persona un erudito tedesco magari il più pedante ed accademico, e la sua smania ingenua e spesso ridicola di superare la pura erudizione, di essere, a suo modo, artista e poeta. Solo che nella maggior parte degli Herren Professoren ciò porta a dei curiosi risultati, poiché si traduce in un pathos retorico che accentua, con un tratto di ben riuscita, se pur involontaria, caricatura, il loro provinciale desiderio di non apparire pedanti, così come la loro goffaggine viene sottolineata dalle spiritoseggi di Bierhoff, dagli inchini a molla, dalle frasi cerimoniose, da tutto ciò insomma che costituisce la buona educazione e le belle maniere in certi ambienti universitari sul Neckar, sull'Isar o sul Reno.

Ma allo Spengler, come a vero artista, è toccato in sorte di realizzare ciò che i piccoli borghesi falliti, o, il che è lo stesso, ben riusciti nella carriera accademica intravedono confusamente e cercano invano di attuare, a modo loro; la poesia della cultura, l'espressione stilistica di luoghi indagati, e soprattutto il senso del relativo, del passeggero, l'eterna tristezza delle cose mortali che è in fondo ad ogni vera cultura, ad ogni meditazione sulla storia.

PIERO BURRESI.

Tutto ciò non era davvero, come parve a taluno, un riflesso di natura schiettamente letteraria, e la letteratura francese di rivolta a Victor Hugo, quella letteratura parnassiana e decadente che allora cominciava a baluginare nei nostri cenacoli, non c'entrava proprio per nulla.

O, se c'entrava, era per ben altro: per dimostrarsi, poniamo, come l'antidannunzianesimo francese se si fosse ispirato nel culto della pura forma, a simiglianza dell'antidannunzianesimo italiano.

La reazione all'ottocento era in Italia la reazione al Leopardi. Poco male per noi se l'ottocento francese si assommasse in Hugo: la reazione italiana doveva essere più fervida; non per nulla D'Annunzio e Croce erano qualcosa di più che Heredia e Mallarmé.

Or l'estetica del Croce era l'estetica del dannunzianesimo: ma il dannunzianesimo era un antidannunzianesimo schiettamente italiano. Veniva così temprato e rafforzato da una tradizione letteraria tutta romana, la tradizione dell'eloquenza.

L'eloquenza del Pascoli, ad esempio, se in meno travolgente di quella del D'Annunzio in più italiana. Apparteneva al tipo di eloquenza immediata, a quella del Petrarca. La letteratura pascoliana, che cerca di soverchiare la maschera retorica del Carducci (una torbida umanità che disperatamente si cerca) per erigersi contro Leopardi ci ricorda la fortuna del Petrarca di fronte alla solitudine di Dante.

La letteratura post-leopardiana, non poteva che culminare in Pascoli, e D'Annunzio doveva essere l'apoteosi e il vate così come il Carducci ne era stato il tribuno.

L'estetica di Croce è la giustificazione della letteratura di questo mezzo secolo: il secolo più ricco dell'eloquenza italiana. Or l'avanguardia che venne dietro all'estetica crociana come l'insorgere di uno zelo eccessivo e puntiglioso che presunse di salvare la lirica pura, la vittima meno blinista, ma, non per questo, meno degna di compimento dell'eloquenza retorica di cui il Croce si fece divulgatore colla sua estetica. L'eloquenza di D'Annunzio era proprio nella struttura della sua immagine: l'immagine dannunziana consisteva apollinicamente, risolveva la propria comunicatività nell'irrazionalità di un contatto fisico. Di questo era tutta la soluzione del D'Annunzio e di questo la sua conquista epidermica ed epidemica delle folle.

Le folle hanno sempre amato la persuasione improvvisata: hanno sempre preferito Gorgia a Socrate, Petrarca a Dante, Mazzini a Cattaneo. Hanno amato l'eloquenza.

L'immagine pura è la strumentalità dell'eloquenza: la grande fortuna del D'Annunzio dannunziano sta nella sua ricchezza di eloquenza. La nostra avanguardia volle riuscire a questo grande sistema di comunicazione, a questo grande sistema espressivo e si mise nell'orbita del pregiudizio dannunziano proprio quando credeva di conterezzare stilisticamente l'antidannunzianesimo.

mo di certi tribuni. Il dannunzianesimo dell'avanguardia (e non il crocianesimo, che Croce è più dannunziano di quel che non si creda) non cadde dal nulla: utilizzò rigidamente il sistema dell'immagine, cercò un'eloquenza ed in mancanza di meglio riuscì nell'oratoria.

L'oratoria ha qualche privilegio sull'eloquenza: pare più immediata e più intima laddove non è che un'eloquenza senza controllo.

Questa mancanza di controllo fece sovrabbondare sul mercato librario moltissimi libri: diede, cioè, l'illusione di una letteratura o, quanto meno, di una leonardità espressiva. Oggi noi non ci lasciamo più illudere da questi libri che non riescono ad essere individuali neppure entro sinossi a grandi linee.

La contraddizione dell'avanguardia si irretì, dunque, nella sua pretesa aristocrazia stilistica, mentre realizzava un modo linguistico tutto popolare: l'antimistia, il cosmopolitismo, furono i primi punti di arrivo. Ciò nasceva da un'ingenua confusione tra la lingua e lo stile; Manzoni e Verga furono intesi rettoricamente e non stilisticamente.

Lo stile come modo concreto di una sensibilità fu capito come un sistema tecnico di lingua. Certe finzioni di distinzione tra lingua e linguaggio, che pure il Croce aveva capito sfuggirono alla pleiade.

Indubbiamente l'immagine è uno dei punti di risoluzione della lirica; ma perché questi libri che si risolvono in un sistema di immagine appaiono così retrattari alla comunicazione lirica e si risolvono in un movimento di adesione sentimentale?

Quel che bisogna colpire nel segno: vedere dove l'immagine è una necessità lirica e dove è una determinazione sentimentale. Qui c'è tutto il problema del gongorismo, del barocco e del marinismo, e del dannunzianesimo: il problema delle immagini che non è riuscito a superare il suo modo decorativo. Una immagine che si risolve in quella forma di titillità dello spirito che è il gusto, è *aisthesis* pura, piacere, e quindi sentimentale: si sovrappone ad un sistema dialettico dello spirito (lo sogliono chiamare il fondo razionale dell'arte, il cerebralismo, il *modus logicus*, il discorsivo etc.). Ad un atto di coscienza, insomma, e cerca di farlo scomparire, che l'artista non deve aver coscienza, deve essere come il selvaggio e il fanciullino. L'immagine è l'atto di pudore dell'artista che in quanto si sente artista deve stare di qua dell'universale e, non riuscendolo, deve ricorrere a questa metafisica logia di loco.

La realtà dello spirito nell'atto in cui si determina come lirica non ci appare se non sotto il travestimento di un sistema sequenziale di immagini. Infatti gratta l'immagine e c'è sotto uno fondo concettuale. Posizione dualistica questa, schema concettuale.

Apparenza, dunque, di analogie fantastiche, tanto più perfidamente dualistica quanto più pretende di essere un momento della storia dell'idealismo.

Ecco perché l'immagine degli avanguardisti è tutta materata di un ironismo mal dissimulato. L'ironia è il tipo tipico dei fatti cerebrali: quando il conato lirico si scontra in una realtà logica ne viene fuori una scintilla di ironia.

Inevitabile ripartizione questa.

Ma quando l'immagine è lo sbocco legittimo di un processo stilistico e lirico?

L'immagine è lirica quando risolve totalmente in sé il fatto espressivo: non è quindi né decorazione né legame. Non è un puro immediato dell'intuizione, cioè uno schema meramente percettivo che vuole esprimere una analogia: se fosse così ricadrebbe nel dualismo enunciato, diverrebbe, nella più felice delle ipotesi, un simbolo. Guardate, infatti, ai precedenti storici dell'avanguardia: vi imbatteste nel simbolismo e nell'allegorismo, uno dei momenti più caratteristici del dannunzianesimo.

L'immagine come totalità espressiva è un centro di consapevolezza e, quindi, di lirismo nel farsi della fantasia: la fantasia abbandona ai suoi voli gravita verso il caos della fantasmagoria, solo l'immagine può incanalarla ed innalzarla in un completo atto di coscienza.

Guardate all'essenzialità lantastica ed immaginifica del Leopardi: essa ha già intrinsecamente l'indeterminazione del puro conato percettivo e lo ha risolto in un sistema più alto di coscienza, dove non è possibile più distinguere un *modus logicus* da un *modus aestheticus*.

La reazione all'avanguardia mira ad un superamento dell'immagine pura: qualche esperienza di poesia potrebbe suffragare la nostra affermazione. Ma la liquidazione dell'avanguardia procede, oggi, lentissima: mille difficoltà vietano la spartizione di una eredità così nefasta e così suggestiva. L'ultimo D'Annunzio ha tentato coracemente il suo ritorno al romanticismo puro; ma la sua pretesa di risolvere la sua arte nella sua umanità è ostacolata dalle mille seduzioni del suo abito di eloquenza.

Notturmo è il documento di questo viaggio d'innanzi. Annali al secolo di Leopardi.

\*\*\*

Certe coltellezze non possono essere semplicemente lottate. Al triste declinare dell'influenza di Croce nella nostra critica sta presso un vasto movimento di ritorno a Leopardi.

Non è il caso di vedere qui di quanta opacità sia fatto il tentativo crociano di intendere la poesia (del Leopardi) e potrebbe essere legittimo in quanto l'opera del Leopardi negli, nella sua struttura intellettuale, il presupposto di un momento puramente lirico dello spirito.

Leopardi non è un poeta che possa servire al Croce: il fatto stesso che egli viva come poeta è una minaccia per il postulato intuizionistico dell'arte.

E la giustificazione del Croce può servire ad una osservazione di carattere storico: l'estetica dell'antirromanticismo si conclude là dove il romanticismo piglia di nuovo coscienza di sé. Ma

bisogna intendersi sul romanticismo leopardiano e quindi sull'antirromanticismo esaurito nel Croce.

Il romanticismo leopardiano consiste nel superamento del puro oggettivismo naturalistico verso cui è orientato il nostro ottocento da Foscolo a Manzoni. Se dovessimo tenere al valore di orientamento di certi termini potremmo essere indotti a dichiarare che il classicismo, la contemplazione di una natura-legge, intesa o come provvidenza, o come *forma operosa*, designi il modo di realizzarsi del Foscolo e del Manzoni.

La struttura concettuale de «I Sepolcri» e del «Promessi Sposi» è molto più vicina di quel che non sembri: il reale si presenta come termine di risoluzione della vita in una legge di cui gli uomini non sono che frammenti meccanici ed esemplificatori. Il classicismo del Manzoni si accentua là dove più tradisce lo scielitro giansenista dell'opera, ma il bene inconscio delle cose che sono mosse da questo ineluttabile principio immanente del bene e del male. La stessa irrazionalità è al centro di tutte le creature manzoniane ed è opera vana tentare un centro di luce come giustificazione, sia pure psicologica, del loro sviluppo.

La ragione per cui l'Innominato si converte è la stessa di quella per cui Don Rodrigo si dannia. Il determinismo giansenista gravita verso un determinismo naturalista; forse non per nulla il Manzoni visse, come visse, a Parigi.

La stessa legge di ferro segna il ritmo della creazione liscioliana; ma il Foscolo sa liberarsi, anche per un solo attimo, dalla necessità che egli postula per sentire nella creazione dell'arte se non la negazione almeno la mortificazione delle leggi della natura.

Il Foscolo è meno classicista del Manzoni.

Il Manzoni ha fatto coincidere la realtà dell'arte nella realtà di natura: il suo preteso *storicità* non vuole essere che la adeguazione estrinseca dell'immagine con la cosa; il Foscolo sente che oltre alle leggi delle cose, oltre a questa forza travestitrice d'oblio, c'è una *illusione* d'eternità antichista; il Leopardi, invece, nega la natura come male e supera questa illusione (l'arte come arte) in una realtà assoluta: la morte.

Ed è qui tutto il carattere costruttivo dell'arte leopardiana, nell'aver superato il momento del processo in cui l'arte si pone come arte, come *funzione* come *illusione*.

L'arte così intesa è già una negazione del suo essere reale; è illusione ed è soprattutto caduta.

Guardate al processo dantesco: la realtà di natura come realtà di male e di peso, una realtà che non può essere neppure trasfigurata dal divino soffio delle muse (l'Inferno). Ma una realtà che sia di pura arte (canto, suono, scultura etc.) una realtà che ad essere creata ci vuole il soffio delle muse, ahimè! non è eterna (il purgatorio).

La vita è l'antimateria il regno che si muove antimeccanicamente, dove non c'è legge di gravitazione e di impenetrabilità, ma dove c'è solo realizzazione *totum simul* dell'essere (il paradiso).

La negazione dantesca dell'arte pura ubbidisce alla stessa esigenza cui obbedisce la negazione leopardiana.

La natura è il male, l'arte è una illusione, bisogna superare l'una e l'altra per vivere.

E la dialettica leopardiana sta proprio qui, dove è il centro della dialettica platonica e di quella dantesca: la vita nasce dalla morte. La morte è la realtà del vivere, l'opporli del vero.

Ma come tutte le dialettiche presuppongono un processo, anche quella leopardiana. La storia di Leopardi è la storia di questa conquista, la storia in cui egli va superando la natura come principio assoluto, per una assolutezza totale, vale a dire per un bene totale che è soprattutto la consapevolezza dell'eterno.

Il Leopardi che si è costruito fin oggi appartiene ai due momenti inferiori del processo; il Leopardi idillico, e il Leopardi pessimista.

Il Leopardi idillico dovrebbe realizzare un lirismo puro, un puro ma cieco amore per la natura; non è il Leopardi totale, (*Le opere morali* diventano così marginali ed aspetti secondari della sua opera) è il Leopardi che sbocca di tanto in tanto in momenti di gioia estetica e lirica. Il Leopardi limitato e frammentario di certi quadretti e di certi tocchi, fatto, per lo più, di emistichi e di aggettivi; un Leopardi tranquillo e piacevole. Il Leopardi del gusto e della freschezza.

Indubbiamente a voler isolare questi momenti leopardiani, un Leopardi cosiffattamente classicista è costruibile; ma è allo stesso tempo, facilmente soffocabile, che l'opera sua, per un vigore di intuizione, non si lascia né dimenticare né distruggere.

Il Leopardi pessimista è quello che resta minacciato sulle soglie del Leopardi idillico: ombra negatrice e disperata offusca gli sbocchi naturalistici del primo e li vela e li inghiotte nella sua esasperata e morbosa negazione.

Questi due momenti, entrambi astratti, dell'opera leopardiana cercano di neutralizzarsi a vicenda; il sensoriale idillico nega in sé ogni atto di consapevolezza, nel divino inconscio di una sensibilità pacata ed irreflessa; il pessimista puramente volitivo e riflessivo intercede ed assolve nella sua razionalità il primo. Poeta ed antipoeta si dibattono angosciosamente in un bisogno di farsi senza mai riuscire ad un momento di superiore concretezza. Entrambi monchi ed irrelativi sono laceri appiglio a tutte le dubbiose teorie estetiche.

Il lirico puro, concluso nella brevità delle sue soste, evapora lasciando debolissima traccia di sé, piccola poeta sbagliato; il negatore loico si ferma alle soglie di un sistema impotente a crearlo.

I due Leopardi astratti si risolvono in due fallimenti: il primo frammentario ed esiguo rimane poeta in potenza che non si realizza mai; il secondo è il tentatore di una filosofia che non ha, per altro, né il pregio della sistematicità, né, tanto meno, quello dell'originalità.

Il primo raccoglie le briciole del banchetto lo sciolino, il secondo è un lettore convinto ma non intelligente di Schopenhauer.

Ma se volessimo costruire entro schemi categorici tutta la poesia ed il pensiero della nostra storia noi non faremmo se non la elencazione dell'impossibilità immanente a far della poesia pura, della filosofia pura etc.

Il metodo storico di contro al metodo estetico oggi può e deve avere l'altro significato. La critica estetica limitando fino alla negazione Leopardi non autorizza per nulla il tentativo concettualistico anzi intellettualistico di quelli che costruiscono un Leopardi puro pensatore.

Il valore storico di Leopardi, l'autorizzazione ad una critica storica, sta nella necessità di sentire processionalmente il farsi dell'opera Leopardiana non solo nella sua totalità ma nell'utilizzazione dialettica dei suoi momenti, che, a sé, sarebbero come, abbiamo visto, negatori ed astratti. Il Leopardi idillico e quello pessimista sono nient'altro che due designazioni di processo; il Leopardi reale nasce dal superamento (che non è negazione) di questi estremi.

C'è il caso però che il Leopardi dialettico, via inteso come un puro ideologo che tenti un problema e lo risolva in sede logica, non riuscendo così in un suo particolare stile, cioè in una sua tipica sensibilità lirica.

Ciò sarebbe possibile, ed importerebbe una radicale negazione del Leopardi, ove il suo aspetto idillico e pessimista si presentassero come momenti fondamentali avvisi del suo realizzarsi.

Ma natura ed arte non sono in Leopardi due risoluzioni autonome dell'essere. L'ultima sentenzia dalla prima, senza, però, esaurirsi in questo suo particolare essere arte.

L'aspetto naturalistico dell'arte leopardiana è realizzato nei *Canti* come sussidio astrattamente lirico di un'opera più vasta e più complessa e stilisticamente più espressiva cioè delle *Opere morali*.

Il Leopardi minore dei *Canti* non è che un momento necessario del Leopardi maggiore delle *Opere morali*. Il primo prepara emotivamente il contenuto stilistico dell'altro.

Il legame intrinseco tra i *Canti* e le *Opere morali* è stato notato ma non si è visto con sufficiente chiarezza la perentoria stilistica di quest'ultima opera come momento risolutivo della liricità assoluta del Leopardi.

Ma tra il Leopardi prevalentemente idillico dei *Canti* e il Leopardi concreto delle *Opere morali*, c'è tutto un processo di chiarificazioni, e di antitesi che va via via autorizzando la risoluzione stilistica delle *Opere morali*. Questo processo è segnato, come rinuncia, dallo *Zibaldone*.

Cavate il Leopardi concreto dallo *Zibaldone* (ed anche ciò si è tentato) è un negare nella dialettica dei suoi estremi: è un costruirlo astrattamente e non un coglierlo laddove volontariamente si è fatto.

Il momento risolutivo della dialettica leopardiana è forse più nella immediatezza dei *Canti* che non nel sagace e diuturno pigliar coscienza dello *Zibaldone*.

Ma i *Canti* portano il peso di un lirismo che tende alla lirica senza però attingerla. Il sentimento non si è fatto ancora pensiero. Il particolare, malgrado graviti eroicamente verso l'universale, non sa attingerlo. L'infinito stesso in cui si pone il problema del superamento della natura in una realtà d'arte, cioè in una realtà puramente metafisica non raggiunge se non il sentimento dell'infinito, un dolce naufragare, ma non ha intuito una consapevolezza lirica e dialettica dell'infinito, come risoluzione di vita. Talché quello che egli chiama il *pensiero dominante* non è che un *sentimento dominante*. E del sentimento ha gli aspetti particolaristici e sensibili.

## RICCARDO BACCHELLI

"3" ai età homme d'esprit depuis l'âge de 1826, auparavant je me faisais pas paresse...  
Stendhal - Vie de H. Brulard.

I.

Se, come usava nei vecchi lunari, per ogni poeta d'un certo rispetto si dovesse scegliere il mese dell'anno che gli si adatta, credo che per Baccelli si pensasse al giugno, mese dei caldi fiati e delle rose già cadute. In giugno pare il verde della vigna, ancora d'accerba età, larai quinci a malincuore per la polvere; sotto qualche viale, o all'attesa di un tram nell'angolo più consueto della città il profumo notturno dei tigli giunge recando col vento una lucciola incerta; onde vien l'atto di pensare che la giovinezza non abbia, fra tanti, giorni più opportuni di coltarsi per sentirsi in tempo a vivere. C'è nella poesia di Baccelli ricordo e senso della trasognanza e torbida natura del principio d'estate, e il presagio di averla ben presto abbandonata che gli larebbe, con Baudelaire: «Adieu, vive claté de nos éies trop courts». E le metaforiche sinchezze di cui si la cenno nei suoi *Poemi Lirici* dove che sian un poco quelli dei primi caldi, che illanguidiscono il corpo. Era fin d'allora, né adollescente né adulto, il suo vorace istimo di definire il mondo, il suo fisico e materiale modo di penetrare nelle cose, la sua salute espansiva che gli dava il senso del possesso, e lo metteva, per tanta naturale prosperità, in uno stato di attesa contemplativa. Le persone e le ore di tale contemplazione non potevano che sembrarsi letterariamente nel tempo e nelle forme di un lento, patetico se pure contrastato e ragionativo idillio. Perché non sarebbe idillico e sovranamente idillio dei dialoghi platonici? Applicata a testi narrativi, come nel «L'ultimo Canto», a testi moralistici e di riflessione storica come nelle «Memorie» o altrove, la sua natura vena di scrittore si placa e riposa volentieri nel tutto e filato ambiente dell'idillio che è sempre un poco favoleggiante e metafisico. Esiodo ed Anania sarebbero i benigni patroni di questa poesia. Dove la sua grazia figurativa tende a conchiudersi più patetica con l'ornata «entenza di un proverbio, par ritrovare l'incanto molero e familiare, e per questo più affettuoso, di

Il senso della morte è ancora senso; si risolve in una approssimazione sentimentale, tutta individualistica e fisica. Egli non intende la morte se non in questo non averne il terrore che gli altri uomini hanno.

E se periglio appar, con un sorriso  
le sue minacce a contemplar m'affiso.

La morte è semplicemente dolce, semplicemente lenitrice. Essa può essere, tuttavia una liberazione, una negazione del sentimento. E una negazione non è ancora una affermazione. Si presenta come cessazione del dolore, come liberazione della natura, sempre come un male che è da preferirsi ad un male peggiore.

In questo campo puramente sentimentale del *Canti* pure affiorano qui e là i motivi della risoluzione dialettica della morte.

La liberazione della morte letteraria: la *passio* lucidissima e dura, la *schra* *Tartaro*, che pure si presenta quasi gioiosamente nella gioia di una pugn, avviene con rapidità insinista, che in quasi tutti i poeti il travaglio di individualità contro l'opprimente materia grezza delle forme letterarie precedenti, è sempre meno rapido di quel che non sia avvenuto al Leopardi.

Ma il Leopardi della *Consue* all'Italia, contemporaneamente o quasi, allorché preme entro schemi letterari la sua miracolosa affinità al tormento dantesco, si pone già l'oscuro problema della risoluzione:

perché nascer ne desti o perché prima  
non ne desti morire  
accerbo lato?

Evidentemente dalla morte letteraria, alla morte sentimentale a questo principio dell'effettivo, se per necessario di un puro stato sentimentale, il passo non è così breve come sembra.

La morte-liberazione è un problema non risolto, ma posto. Parlo è già in certo senso risolto.

Ma i *Canti* non risolveranno il problema della morte come problema di una conquista definitiva, non più principio dell'effettivo ma principio effettivo.

Anche quando egli tenta di storizzare in un'altra affinità spirituale e quindi in certo senso antiletteraria, laddove ritrovi nella tragedia del Tasso un principio di *cultura* che sente di poter far suo:

morte domanda  
chi nostro mal conobbe, e non gli rinfanda.

L'arte non risolve neppure effimera il problema della felicità: in quanto si neghi la felicità possibile, la morte sarà solo principio di dimostrazione per assurdo dell'eternità inconscia del dolore.

Come si vede siamo ben lontani dalla risoluzione della morte in un principio effettivo di vita: il processo di razionalizzazione della morte e quindi la conquista di una originalità spirituale che si la stile e quindi comunicativa totale avviene nelle *Opere morali*.

Il problema delle *Opere morali* è un problema essenzialmente trascendente: la natura irrazionale non si nega, si sottomette ad un superiore ordine di ragione.

La tremenda domanda che Gutierrez fa a Colombo non può risolversi che in una affermazione recisa: «Tu, in sostanza, hai posto la tua vita, e quella dei tuoi compagni, in sul fondamento di un semplice opinione speculativa».

Pietro Megossi.

verde guscio della noce intorno al gheriglio. Dava infatti il senso di una vegetale durezza. Erano le «Memorie del tempo presente», segno della sua scontroso giovinezza, che sentendosi crudamente giudicata in cospetto di Dio e del Diavolo se la cavava dalle strette di una questione teologica con delle sottigliezze di stile e di lingua. O malinconico e maliziosissimo amore di queste ascetiche pagine dove l'anima è in londo quella di colui che è contento del proprio male! Da ogni parte son mucedditi di cenere che par spuma, ma non è fredda, e che l'uomo allora con un gesto di melancolica stanchezza. (Parlo di quelle parti anticipate dalla «Voce» di De Robertis). Senti che taceti! rispondono con una voce senza speranza. La pagina sa di arso, di bruciato. In caso, sarebbero venute di foresta carbonizzate. Memorificamente intendo, ma che tristi paesi! E, per dirlo in poche parole, il diario della sua stagione all'infinito: «Avrò come sempre ho avuto, impazienza e sopor in amore, trasporti e sussulti, viaggi latenti, torni a tacere quanto posso; io non sono più qui; ecc.». Lo stile più che melancolico non saprei come chiamarlo, e io ho sentito esprimersi melancolico e fluente le ore di una morte. Lo avverto svolgersi e prender spazio nell'anima con i suoi vuoti e metallici di una musica ascoltata, un pomeriggio d'estate, stando dentro una camera dove l'ombra verde moltiplica un senso di mobile lontananza. A queste prime memorie seguono altre che il lettore troverà nella «Ronda» romana, nelle quali vedrà che ad un raccontamento più franco colla realtà naturale anche la scrittura riprende per così dire il bel colore della vita. Vi si discorre ancora di paesi e dell'Italia, con la particolare nostalgia del soldato, che va tutta in dettagli e minuzie di ricordi. E' lo stesso sentimento che dà motivo alla drammatica «contenenza» di «Spartaco», dove par vero che le scene e i paesaggi si fanno scenari e dialogo. Del resto, dall'inizio non fornisce un dialogo? L'Amleto del Tasso, che ha il titolo più sopra, non a caso mi sarà venuta sotto la penna. In Spartaco, è chiaramente la nostalgia di un uomo di altri paesi per la nostra terra, che dalle Alpi ripugna alla pianura Padana, all'Etruria, e di qui alla estrema Calabria, seminata di castelli sul mare, ai polverosi deserti della Sicilia dove ci ricorda Verga che fiorisce la ginestra. Non diversa è la malinconia del principe Amleto, disperato della vita ma desideroso di ritrovare in un lungo viaggio i luoghi del mezzogiorno.

III.

Bacchelli ha usato giustamente del suo privilegio di poeta, riservando il suo Amleto, e facendo in modo che lo rileggessimo dopo parecchi anni dal primo. Sono opere che sfiorano l'immaginazione, la occupano, e impediscono alla memoria di spiegar la bellezza di esse, le quali continuano a tenerla nel dominio della cieca meraviglia. Il loro rapporto con i mezzi normali del nostro gusto critico son troppo incosueti. Chi di noi, a quindici anni, avrebbe potuto dire perché tanta ci piacesse le avventure dell'idaggo Don Chisciotte o l'incanto della Santa Cecilia di Raffaello? Certo ci piacevano, ci rapivano in nuove meraviglie, e ora possiamo spiegare perché. Di Bacchelli si potrà più tardi chiarire abbastanza quanto egli sia uno scrittore fantastico. La sua più naturale influenza par quella di chi si abbandona alla forza fluente della propria fantasia e che di suo non può far altro che regolare il corso, rallentarlo appena, e concedergli di allungarsi e di riposare calmanamente in larghi spazi. Forse per questo è maggiormente elista l'immagine fluente di lui ha fatto Vincenzo Cardarelli. La piena della sua fantasia lo porta a scrivere con una urgenza che è tanto più inavvicinabile quanto più giunge di lontano. Sotto la sua penna affluiscono le immagini e rombano di vita, con un calore estivo, come quando vediamo levare il lento e assiduo volo delle api

intorno ai fiori del prato. E nel sentimento di questo pieno e infrenabile maturarsi, si può il gesto della sua malinconia, e nell'attimo che lo regge e governa l'atto e l'avvento del suo stile. Uno stile cui bastano solo le rive della favola del mito per riuscire veramente perfetto e intonato. Stanno a dimostrarlo, la favola di Amleto; quella di Spartaco con la narrazione dei costumi e della religione della delimitata l'attoria latta dal sacerdote Aronte; e la tempestosa vicenda familiare di Andromaca; il mito dei nostri di mare nati delle Cosmogonie, e tutta l'irruenza e satirica esuberanza del mito, di festosa memoria, a trovare il clima temperato della quale, forse, Bacchelli pensò fin da quando stendeva il commento della «Batroconolomachia» leopardiana. Ma perché non ricorderemo il «Diavolo e le Tentole», scritto in un estate e un autunno di barbaresi avvenimenti politici? Farsa aristocratica, dialoghi alla maniera di Luciano, l'autore ci conduce per mano attraverso un festival di meraviglie, a noli l'arguto diavolo laudiano, a sentir la storia di un re negro, e Ravenna abbandonata dal mare, e Deucalione e Pirra tessere in versi la tela di un idillio classico. Io voglio tornare alla memoria a quella primavera dell'ultimo anno di guerra, quando andavo a trovar Bacchelli, ed egli, così per provarmi a scrivere un dramma, stava lavorando alle prime scene dell'Amleto. Nella sua rossa casa, dove le finestre delle belle camere guardavano in un giardino bolognese, si mostrava contento dell'idea di poter svolgere su d'un tema, così involontario da parer personale, i suoi motivi lirici. Mi par di sentire la sua voce mentre ripeteva gli ammonimenti del vecchio Polonio alla figlia, e il musicale stanchezza del monologo di Amleto, di quel caratteristico modo di parlar da solo ad alta voce, o colla propria coscienza, che pure esente di Shakespeare non è meno della natura moraleggiante e sofistica di Bacchelli. I motivi, direi anzi, sono risvegliati instancabilmente dall'intima coscienza e il linguaggio che li esprime ha le asprezze, i trasalimenti e gli urti per cui il sangue umano diventa memoria ed anima. La vita d'Amleto. Noi crediamo sempre di conoscerla, e invece non la conosciamo a fondo. Grava su queste pagine, un triste fiato di carne mortale, e quando vi si parla di morte è con un accento di stupefatta realtà. Anche la noia vi ha la sua buona parte, e il luogo di un corpo che s'indorbidisce nella salite fisica quando deprive quella del cuore, onde gli par d'inevitabile che egli ora sia veramente trascorsa senza rimedio: «Il mio peccato, se mai, è che per me ciò che passa non passa abbastanza in fretta». Oh questo principio danese che ha letto Nietzsche e Rimbaud? Sono dialoghi dove le parole hanno la lucidezza delle parole dette in sogno, alle quali non la vita, ma quella timbratura della morte che è il sonno, dà un timbro inimitabile. Dimostrare il significato della figura d'Amleto è compito d'altra critica, la mia è professione più modesta. Mi basta ricordare alcune sue stanche novenze ispirate ad un sinistro garbo. La sua voce è fatta solo di echi imprevedibili, come ci accade di udire ritornare, in aperta valle, un richiamo lanciato per la campagna. E' un'arte, è tutto un sistema di echi sconcertanti, che possono riuscire fino angosciosi. I suoi occhi vedono fisse immagini ed epoche, guardano con una umana pazienza orientale, o nordica, che è lo stesso. Oh incredibile lentezza! La sua luce è riflessa, è il gioco vuoto che la luce vitale ha già abbandonato. La nostra umana discrezione non ci consente di dire in che ora, di quel giorno avevano il senso d'esserne stati gli inconsueti testimoni. Ma quando fu? Chi avrà la memoria tanto ferma da fissare una data? Certo, o amico Bacchelli, è stato nei tempi della cara gioventù, ed è quindi perdonabile se ci illudiamo di aver partecipato a qualche confidenza di quel freddo personaggio, che è Amleto!

28 Giugno 1925.

GIUSEPPE RAYMONDI.

## Elogio delle formule.

(Studio su TILGHER e F. M. MARTINI)

La maggior parte dei critici — e qui parlerei dei critici teatrali, ma, in londo, il problema s'impone a ogni sorta di critici — è, in principio, reticente.

Ogni critico, secondo il suo carattere alle volte inclino e alle volte henigio, cospira biastini e lodi, che non si sa bene da che cosa siano regolati; perché secondo la convenienza del momento, il critico si riferisce a qualche principio generale in cui è sottinteso che tutti s'accorderebbero, oppure a quei principi che l'autore si sarebbe imposto e non ha poi saputo mantenere.

Il pubblico, il quale, di questa critica apprezza la malleabilità e, talora, il buon gusto, non s'è ancora accorto che essa manca assolutamente, la compenso, di responsabilità; e che anche per questo, e per la segretezza e il lappolare continuo di principi, che nessuno può controllare, essa non riesce a far quella sistemazione dei valori sopra una scala unica, che ci sembrerebbe la sua grande funzione.

Per questo, quando ho visto, prima con un critico come Tilgher e ora con un critico come Fausto Maria Martini, tentare una pubblica dichiarazione di principi, per spiegare, ingiungendoci dentro alla loro formula di partito preso, che cosa intendono per teatro, invece di indignarmi di questa rinunzia, mi sono molto rallegrato, perché in essa vedo l'unica regola e pacata chiarificazione della critica moderna.

«Giudicare è ingannare nella storia, è collocare a suo posto nel movimento generale dello spirito», scriveva, ancora negli «Studi sul Teatro contemporaneo» Adriano Tilgher. Ma per ingannare bisogna che il critico abbia un suo mondo, in cui ogni nuovo elemento possa trovar sistemazione.

«Caselle» dice con spregio il pubblico. Appunto. Non importa che il mondo sia limitato,

basta che sia coerente e armoniosa. Ne abbiamo qui dinanzi due, che si oppongono: quello di Tilgher (La Scena e la Vita, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1925) e quello di Martini (Cronache Teatrali, Barbera Editore, Firenze). In ognuno di essi, studiando come via via i principi sono stati messi in pratica, potremo trovar qualche inesattezza; gli stessi principi appariranno discutibili; ma dovremo ammettere che ci troviamo dinanzi a un mondo, in cui ogni dramma può trovare posto e proporzione. La critica così rientra nelle leggi dell'armonia, che dovrebbero sempre governarla.

\*\*\*

La formula di Tilgher è stata largamente esposta, come tutti ricordano, in quegli «Studi sul Teatro contemporaneo» che sollevarono tanto rumore. In verità, egli è stato il primo a piantare nel mezzo di uno spalancato e facile eclettismo, quella sua chiusa, arcigna e nuova maniera di giudicare il teatro, che è poi «la formula».

La formula fu molto discussa; anche perché, per quella sua prepotente aria paradosistica, e per certe oscurità di concetto, era facilmente discutibile. Tilgher diceva: Arte — Originalità; Originalità — attualità — Quindi, logicamente, Arte — attualità.

Ma che cosa fosse questa «attualità» non era ben chiaro, perché alle volte essa si avvicinava all'universale e alle volte al contingente. In questo secondo volume troviamo, a proposito di De Cured, un'osservazione che rinfacciava l'attualità piuttosto all'universale che al contingente. «Per esser troppo del suo tempo, non nel senso profondo in cui l'arte è sempre voce del tempo, ma nel senso di legarsi troppo alla forma che problema di vita contemporanea hanno assunto in altri domini di conoscenza, De Cured rischia di

non essere l'uomo di domani».

Se dunque Tilgher per attualità intende quello che è moderno, ossia vivo e eterno, quando parla dei problemi della verità e della finzione, che avrebbero rinnovato le nostre scene, più che un imperativo categorico all'artista, egli fa una constatazione. Perché non potrebbe esporsi al rischio di sostenere che è vivo, moderno e eterno soltanto il problema della realtà e della finzione.

Ma quel che egli esige dalla nostra arte, si vede più chiaramente quando, ancora negli «Studi sul Teatro contemporaneo», Tilgher si estende sui doveri del critico moderno. «Avere un'idea chiara del problema dei tempi nostri; di quella determinata ansia di creazione di un nuovo mondo che è il tempo nostro e gli conferisce un'impronta inconfondibile; è condizione necessaria, presupposto indispensabile per fare della critica sul serio, per riconoscere il capolavoro se domani si presenterà».

In un certo senso, la vita moderna gli sembra necessaria come una forma fissa. In cui far calare una materia universale.

La formula dunque c'è; e in questo nuovo libro, più che nell'altro, tutto fatto di grossi pezzi dimostrativi, si può veder come è messa in pratica. La critica, che ne deriva, è necessariamente una critica filosofica. E' questa una prima limitazione. Ma nonostante le obiezioni che le sono state mosse da molte parti, io credo che una critica di tale natura, possa anche rientrare, per via traversa, nel campo della critica suggestiva.

Osservate, per esempio questa definizione di Lenormand:

«Ad 11. R. Lenormand l'uomo appare qualcosa che non lo è, ma i suoi di sé ha il principio del suo essere e del suo divenire; per parlare in linguaggio bergsoniano, egli non già vive ed agisce, ma è vissuto ed agito dalle forze fisiche, dalla natura che è fuori di lui».

Lo stesso si può dire per questa sintesi dell'unanimità di Jules Romains:

«In aritmetica, due metà fanno un'unità. In tragedia, secondo un'osservazione fatta or è molti anni da un personaggio della *Vie de Bohème* e della quale chiunque si sia trovato a corto di quintini ha avuto modo di constatare per conto suo l'esattezza, due mezzo porzioni fanno più di una porzione intera. Generalizzate, come la Edgardo Poe nella novella «La lettera rubata», ponete che nella realtà concreta della vita due metà fanno più di un'unità, ed avrete il principio dell'«Unanimità». Che la critica filosofica abbia degli inconvenienti è indubbio. Tra l'altro, essa non si slama appieno che di idee universali; e però alle volte, anche nella critica di Tilgher, dobbiamo notare degli ingradimenti un po' appiccicati; perché in verità non c'è dramma borghese in cui non si possa ritrovare un problema del Male contro il Bene, del Passato contro il Presente, moltiplicando, come fanno i geometri con uno strumento semplicissimo, le povere e nulli situazioni create da un cattivo contro un buono, o da un padre contro un figlio. Ma questo inconveniente è sempre da preferirsi a quello opposto.

D'altra parte, la critica filosofica, che s'esercita sui concetti, stenta per la sua stessa natura a rendersi conto della realizzazione, che rientra nel campo della pura sensibilità. E Tilgher, che di questa non manca, si trova per così dire impacciato dalla architettura di giudizi in tema universale, che ha costruito intorno ad ogni scrittore.

Così, anche quando vorrebbe scendere a un esame più ardente non gli riesce, come non riuscirebbe a un scultore, che da due ore s'accanisce sopra un grosso blocco di marmo, di infilare un'ago. Deve perciò venire a delle transazioni curiose con la filosofia; e rassegnarsi a notare, di tutte le forme in cui la realizzazione si esprime, quelle più schematiche, che non si staccano troppo dall'aria universale, in cui tutto il saggio è immerso. Per scegliersi un'esempio tipico della critica Tilgheriana, quando s'applica alla realizzazione, citerò un passo del saggio sul «Cigno» di Francesco Molnar: «Il difetto della commedia... è in ciò: che non è il cigno che, sceso a terra, è diventato oca, se la sbriga da sé a recuperare la testa che aveva perduta; la soluzione viene dal di fuori, da un personaggio che interviene come *deus ex machina* a sciogliere il nodo strettosi fra Alessandro e il professore».

A questo punto, che Tilgher coglie sempre con giustezza, la sua critica filosofica è molto sensibile. Potrete infatti ritrovare la stessa osservazione altrove: ad esempio, nel saggio sul «Pecher d'ombres».

E si capisce. Nel caso presente, la rigidità della forma critica, benché annulli certi arabeschi creati da orlo, li rende, tra le mani di Tilgher, preziosi. Ma in un altro caso invece. Il caso unico del «Tombau su l'Arc de Triomphe» di Raynal, sul quale qui rischiamo di accontentarci.

La tesi di Tilgher, a proposito di quest'opera, vi pare, sulle prime, bizzarra, ma attrattiva. Egli vuol dimostrare che gli appunti mossi contro quest'opera dalla critica francese, varrebbero se l'opera fosse un dramma, ma non hanno peso, perché è una tragedia. Ora se voi considerate attentamente le due parti del saggio, prima quella intorno al dramma e poi quella intorno alla tragedia, vi accorgete che nella prima si tratta della realizzazione, e nella seconda invece, si parla dell'annunciazione della idea drammatica. Il salvataggio della tragedia riesce, perché Tilgher, abbandonando l'esame critico, della realizzazione, passa allo sviluppo filosofico del tema, senza rendersi conto, che dovrebbe poi mettersi a studiare come è stato, anche la forma di tragedia, tradotta.

Ma nonostante questi impacci, che gli mette il suo sistema di critica. Tilgher ogni tanto, riesce durante una scappata, a mostrare come saprebbe giudicare, con la pura sensibilità. Nella «Scena e la Vita» abbiamo due esempi magnifici di esame della forma. Quello su Bataille (nota a pag. 11, lo studio della «tavolozza» del drammaturgo), e specialmente quello su Cecòl, che è forse il più profondo del libro.

«Naufraghi in porto, come un piroscopo abbandonato di cui l'acqua lentamente riempia la stiva».

Così sono dipinti i protagonisti di questo grande tragico russo — e me pare che non si potesse trovare una metafora più solenne e definitiva.

\*\*\*

La formula Martini invece è una formula, che esige più sensibilità che dottrina e per questo è più larga, ma anche più vaga, più ansiosa, più curiosa e tremolante, e in un certo senso, non ancora chiaramente compiuta come quella di Tilgher.

Tutti i lettori di questo delicatissimo critico sanno che per lui il vero teatro è poesia; e questo pensiero ritorna, come deve essere, in ogni articolo, in cui si esamina un'opera che può rientrare per qualche verso nel campo dell'arte. Che cosa sia questa poesia Martini non ha tentato di spiegarla in un libro fondamentalmente, come ha fatto Tilgher; l'ha detto un po' di qua un po' di là, non senza un certo ondeggiare fra due o tre concetti, o quasi direi sentimenti maggiori, ma sempre con un grande equilibrio, una notevole diffidenza delle apparenze, e una profonda onestà.

Nel che abbiamo dinanzi tutti i saggi dell'anno, possiamo, come il can da pastore, riunire le varie briciole di questo concetto di poesia, disperse attraverso il libro come le pecore di un gregge pascente in un grande prato.

\*\*\*

In londo all'articolo su «La leggenda di Lilioni» Martini, in un momento di gioia, grida, più che non constati che «il teatro più alto e più puro è sempre e solo quello che deriva la sua più fervida vita dalla poesia delle cose o dalla interpretazione lirica della realtà».

Questa affermazione, la più categorica forse del libro è composta di due parti: «poesia delle cose» e «interpretazione lirica della realtà». La «poesia delle cose» rimane un po' oscura; è una di quelle formule che non riescono vuote di senso, che anzi vi lasciano dentro delle frange di sentimenti; ma che, a battere sopra, non risuonano.

Quella «interpretazione lirica» che altrove è chiamata «trasposizione lirica», è più chiara.

In un altro passo dell'articolo su «La Leggenda di Lilioni» questo concetto è ribadito e amplificato:

«Nella che valga a ridarvi l'intima forza del dramma, la poesia della leggenda, quel tanto cioè di vita poetica che il Molnar ha aggiunto alla modestissima realtà da lui presa a prestito e per cui quell'umile serva che si innamora del banditore della giostra diventa il tipo di tutte le povere creature perdutamente prese di un uomo indegno di loro e assume a poco a poco un valore universale di umanità, evidente e inaccessibile».

La poesia, secondo questo passo, sarebbe dunque un'atmosfera di universale che brilla intorno ai tipi vigorosamente creati. In questa regione astrale, le formule dei due critici si incontrano; ma secondo l'uno ci si arriva a traverso il cangiante dei problemi moderni, e secondo l'altro mediante un afflato lirico, che sia come la luce del crepuscolo sulle vetrate di una strada esposta ad occidente.

Nell'articolo su «Tenacity» noi vediamo come questo bisogno di lirizzazione lascia sì, che l'autore guardi soprattutto quelle opere per così dire di piccola complessione fisica; intorno a cui sia possibile diffondere un alone spirituale.

Per poter «suggerire» qualche cosa, per potersi espandere a poco a poco, bisogna che il nucleo del dramma abbia una gracile apparenza, e sia come quegli uomini, che con un corpo privo di prestigio, piacciono a poco a poco per la luce interna di cui sanno abbellirlo.

«Per qualche cosa con niente» l'ideale drammatico che Racine si propone nella sua mirabile prefazione al *Titus et Bérénice*, è appunto ricordato da Martini in questo articolo.

«Autentico teatro di poesia», aggiunge il critico — questo nel quale l'artista muove dal più povero realismo e vi indugia dalla prima all'ultima scena, una, grazie alla sua sensibilità estremamente fine e grave soprattutto alla misteriosa efficacia del suo ritmo, suscita intorno al più minuto dettaglio di verità che egli sfiora, una sorta di illuminamento poetico che subito si compone — da sé e quasi assente il commediografo — in una precisa unità di visione e di significato».

La poesia sarebbe dunque più precisamente la cristallizzazione (per parlare alla Stendhal) che si fa intorno a un nucleo povero. Altre volte, ma davanti a tutti questi esempi l'eccezione non ha troppa importanza, la poesia può trarsi dall'indagine onesta, paziente, minuta dell'anima umana di fronte al mistero dell'amore». (Dall'articolo su «Amare» di Gervilly), e quindi sarebbe rientrare nella formula di Martini qualsiasi dramma psicologico.

In ogni caso — e questo è importante da stabilirsi — la poesia non ha niente a che fare con la lirica declamatoria, anche se espressa in versi e propri enciclosillabi.

«Eloquenza e teatralità», scrive Martini a proposito dell'Aquila del Vespro, sono i caratteri essenziali di questa tragedia, e chi mi legge non ignora quanto poco il mio spirito sia sensibile a queste due lussuose virtù».

\*\*\*

I lettori avranno già osservato che nella prima parte dell'articolo io mi sono limitato a riassumere una formula già esposta e a veder come fosse adoperata, nella seconda a trovar dei contorni alla formula stessa. E queste mie due posizioni di fronte al problema sono, di per sé stesse, una manifestazione critica.

Non posso, a questo punto, non accennare agli effetti psicologici che hanno, sui due critici, le loro formule. Perché Tilgher, una volta che ha trovato il nucleo concettuale del dramma, e l'ha messo a posto nel gran registro del tempo, fa alcune osservazioni sulla tecnica, si trova pago. Non si sente mai, nella sua critica, un senso di



rammarico. E si capisce: egli si è proposto a fare preciso e, in certo senso, risolvibile, perfettibile. Di fronte a una dramma egli si trova come di fronte a un'ostilità; quando ne ha cavata le polpe, può contemplare con soddisfazione il suo gusto ma, rimirandola, pullula.

Mentre Marini, che dalla sua forma è portato a esaminare molto più l'idealizzazione, che il fatto, si trova sempre in una sorta d'animo di argosia insoddisfazione. Per quanto si esaurisce a ridare quel nebbioso e sovrastante senso di gioia che riempie di una dramma poetico, egli non può naturalmente spargersi mai; perché la poesia è apparsa nella realizzazione di un'opera nella quale misteriosa e intangibile, che si distacca soltanto da essere isolata e riprodotta in altre parole. Gli stessi pezzi, sfaccati dall'opera, si ripropongono, si sfacciano; e il lavoro del critico è come quello di un uovo, che volasse trasportare con un secchio il colore azzurro del mare.

\*\*\*

Ormai il pubblico riconosce gli ideali drammatici di Tilgher e di Marini; a lui di naso, può immaginarsi che cosa piacerà il vero e il falso. Si intui che l'ideale avessero la loro formula, la straziare e le lodi troverebbero, in quella sinizzazione, un peso doppio. E per quanto oggi non si possa più rimediare a un certo bruciato idealismo, non stupirsi che un Molnar piacesse più profondamente a Marini che a Tilgher, e un Pirandello a Tilgher che a Marini; per quanto le stesse opere possano piacere ai due critici per ragioni diverse — il che dimostra che per essere regolata da qualche legge, la critica non diverrà né insensibile, né settaria.

LEO FELIZIO.

## FUCHS

I.

Ritrazzare il teatro: è il motto di Georg Fuchs, che ha scritto su questo tema un libro in cui è questione del pubblico, del dramma, dell'attore e della messinscena.

L'autore assumendo che le scene moderne sono le stesse, cioè che convenivano alla cultura del XVI, XVII e XVIII secolo, confida nei tempi anovi per una grande evoluzione del teatro.

L'abbandono dei modi antichi, volti alla imitazione delle feste di corte e alla gara con la natura, è ormai imposto dalla creazione di una scenografia semplice.

Wagner stesso, il quale per le sue opere pensò a Böcklin, incise il giudizio che questi esprime di lui; non intendeva nulla di più.

Böcklin, infatti, come tutti i pittori veramente artisti, stimava insano pretendere una impressione giudaica con una illuminazione falsa, e falsi prospettive. In uno scenario simile, l'attore, povero alle montagne, agli alberi, alle cose che lo circondano, dovrebbe figurare come un punto. Lo ribalta, poi, celsissima ogni cosa d'un tono erido e uniforme, e i delloghi che sulla tela dovrebbero apparire a trenta o a cinquanta metri sono percorsi dalla luce come se lo spettacolo si vedesse ad un metro. E' tutto qui il naturalismo e la cura della verità reale?

Questo naturalismo che ha reso il pubblico più esigente in quanto al naturale è riuscito solo a complicare le combinazioni sceniche, senza pervenire mai all'effetto desiderato; per indebolendo, rivoluzionamento, la necessità di una riforma sostanziale della scena (arte scenica).

Il carattere maggiore della nostra epoca è un realismo smaccato contro alle gare dei tempi ecclesiastici.

La scuola di Meiningen aveva esposto una melata che concedeva alla borghesia segnare le considerazioni e il dominio come la copia della realtà, storica o attuale. Vi sono ragioni per chiamare naturalista la realtà moderna e interpretare per la verità storica; è lo stesso capote non chiese comuni o un alone moderno, un ornamento regale o un camiciotto da neoclassico. Il naturalismo moderno tuttavia si tiene alla realtà moderna.

II.

Impossibilità di vivere l'opera d'arte della scena moderna: l'ideale, il bisogno di una nuova concezione del teatro.

L'unità, anzi tendono le ricerche attuali, esisteva al tempo di Shakespeare e nei vecchi teatri italiani e francesi, dove un pubblico scelto era ammesso accanto ai comici; e anche oggi gli attori giapponesi, talvolta, passano direttamente dalla sala alla scena.

Perché il dramma esista possono anche le parole e gli scettici, bastando il tutto cinto del corpo; però il dramma dal concorso delle altre arti è fatto più dovizioso.

Poiché i greci si erano impadroniti di un colore all'arte della ginnastica che era un teatro fra le uche plastiche e la poesia.

A non è successo immaginare l'arte greca senza la ginnastica greca, dice Fuchs. L'arte plastica e il dramma, senza la ginnastica e la danza, erano esse inseparabili e limitate. Concederle fornire egualmente il popolo di una conoscenza della natura e della ginnastica.

Platone, infatti, stimava essere, questa, sorella della musica e i greci ammiravano compintamente solo il pentate, l'uomo delle cinque gare.

L'arte greca disvela a qual grado di perfezione possa pervenire un popolo con lo studio di queste arti. E', dunque, per noi questione di far germinare dal connubio del dramma e delle arti infantile nuova: quella della scena, in cui gli elementi restino fedeli alle proprie leggi organiche senza ostacolarci a vicenda.

Il teatro prossimo sarà dunque, posto sotto la guardia della cultura moderna, rinnovando le vecchie concezioni per cui gli antichi erano nati a risolvere i problemi della scena secondo le norme proprie della loro civiltà.

Noi terremo, com'è giusto, altro modo.

La nostra generazione si desta da lungo tempo; lo slancio di una civiltà del maccinismo ha demolito le antiche, solidamente costruite. Il rigore dell'arte si è disperso nei grandi concorsi d'uomini rivolti dal suolo della patria; gli antichi vincoli si sono infranti senza che nuovi se ne siano stabiliti. Diventa intollerabile la specie di questa vita senza forme, si è data presto una maschera o signora di bellezza, stando, com'è aziona dei villani rinomati all'imitazione di quegli aspetti del passato fra i quali era tramandata la miglior parte delle vecchie civiltà. Ma accanto a questa epoca di principio è per affermarsi una società nuova, di uomini della nuova generazione troppo solidi per lasciarsi travolgere e smuovere dai congressi letterari del secolo delle macchine. Tutti quelli che partecipano a questa movimento costituiscono la società nuova che si sente in diviso sostanziale con il nuovo pubblico e la sua pseudo civiltà di padocchi rivolti.

A questa società è commessa la fondazione del teatro nuovo, che converrà l'architettura dell'anfiteatro unanime.

III.

Secondo Georg Fuchs, la scena in rilievo sarà quella dell'avvenire.

E' un fatto: che gli attori, quasi per comunicare al pubblico la forza drammatica di che sono invasi, hanno tendenza di lasciarsi alla ribalta; per cui si direbbe che cerchino di porsi in un rilievo secondo esprime la lettera. Contenendo questo slancio, è eccisa la commedia dell'attore con il pubblico.

Sulla scena in profondità, i comici, tenuti in una luce troppo viva e con le maschere contratte, non segnano per alcuna bellezza il cuore che li trae alla ribalta, la quale nella scena in rilievo è, invece, il limite dove si celebra la trasmutazione del movimento corporeo dell'attore in movimento spirituale degli ascoltatori.

Si potrebbe osservare che occasionali scene profonde per i lavori in cui intervengono le folle. Ma che cosa è una folle? Forse dieci, venti, cinquanta persone? Una folle è necessaria ad una scena profonda perché gli spettatori, dai palchi fino agli ultimi, potrebbero scorgere i volti con egualta di chiarezza. Ma un ampliato, basti un'impresione di folle, disponendo allo scopo segue file di comparsi; non si riesce in pittura a rappresentare con dodici figure un esercito in colla? In tutto sarà questione di raggiungere il fine con i mezzi più semplici.

I pittori faranno il loro mestiere, senza voler creare l'illusione della profondità e cedere le tre dimensioni; se ne stanno al problema delle linee e dei piani.

Nel teatro nuovo non saranno consentite le apparizioni dei reattori e degli iddi, che per grazia stoltizia volevano seguire i moderni con invenzioni grossolane. Come l'oracolo di Cesare, in Shakespeare, è il simbolo del più nobile e grande uomo; basterà far comparire un personaggio che nascerà per nobili e maestosi segni la realtà.

Veramente non si potrebbero meglio indicare gli spiriti che, per essere peccati e nudi d'attuali teatri, non è concesso rappresentare, nella vera essenza, con processi alla carlona e con figure umane.

Dal teatro nuovo saranno, pure, bandite le misificazioni dell'arte che, coppiando la realtà, pretendono al naturalismo. Non si tratta, piuttosto, di una nuova e diversa realtà? per così dire: di una seconda realtà? Forse il pubblico scorta, per questo, di assistere ad una rappresentazione? E, poi, rappresentazione non vale trasposizione?

Il teatro d'oggi è un fatto istantaneo o fuorviante della vita collettiva; l'atto istantaneo e fuorviante che i lavori dei grandi artisti rassicurano la borghesia del teatro convenzionale e che un teatro borghese appropinquato con questa opera buona. Non escludiamo il dramma intimamente legato al teatro e fuori di questo ambito incomprensibile. Esso deve rivivere, ripresentarsi con la stalla del blocco di intanto; e in questa intimità che noi affermiamo dover il dramma essere intimità. Non lo è stato finora, per il

livello poco elevato della nostra cultura; ma possiamo confidare che, stando alla pari della cultura artistica moderna, essa sarà, innanzitutto, a lei simile.

## ERLER

I.

Georg Fuchs e Fritz Erler.

Di questi conviene, soprattutto, notare la realizzazione di qualche idea nuova, al Künstler Theater.

Il punto di partenza dei miei sforzi fu prima d'ogni altra far balzar sulla scena la figura del personaggio. Tutto l'interesse dello spettacolo deve concentrarsi nell'attore, non in quel deserto di tela dipinta che lo circonda.

Perciò è necessario intendere il personaggio creato dal poeta e segnare la maschera con la forma, il colore, l'aspetto, gli atteggiamenti più accenti all'espressione del carattere. Il compito maggiore dello scenografo è, quasi, l'imitazione, nel senso spirituale del cogliere ed interpretare la personalità dello scrittore. In verità, l'attore dell'opera non presiede soltanto al ritmo delle parole; ma crea, anche senza parole, i colori e le forme della scena, i volti e i gesti dei comici.

Discede da questo: che ogni dramma cerca la sua espressione particolare e che tanti sistemi ci sono quante opere esistono.

Fritz Erler, escludendo le ricerche del realismo, limita la messinscena a indicazioni essenziali, le più proprie a esercitare la fantasia degli spettatori, i quali sono sempre indotti a collaborare con lo scenografo e, talvolta, ne determinano perfino l'opera.

Infatti, noi immaginiamo più che vediamo e la nostra stessa è inferiore ai nostri sogni poi che li limita nel teatro che li precisa. A teatro importa principalmente suggerire qualche immagine, che ognuno compie secondo il proprio intelletto.

Lo scenografo, quindi, conterrà le sue realizzazioni nei limiti di un'atmosfera che abbia vita di esprimerne un ambiente il quale si sviluppi continuamente solo nella fantasia del pubblico.

Il compito della scenografia potrebbe, forse, concludersi in tre mansioni:

Creare le maschere proprie dei personaggi. Indicare l'atmosfera psicologica in cui è messa l'azione.

Stabilire l'unità del dramma con la folle.

A migliore indirimento gioverà la saggezza di messinscena del Faust II.

II.

Per tutto il Faust II sono occorsi soltanto due fondali dipinti, molto semplici. Il resto è stato fatto dall'illuminazione, con un fondale bianco e l'altro nero.

Lo scena intermedia era composta dalle due quinte del teatro copiose e mobili, che avevano l'aspetto di due pareti di pietra grigia e che potevano servire a tutte le scene dell'opera, fungendo volta a volta lo peignoir, la cortina, la cosa, la chiesa; il colore non forniva nulla d'impressione. Questo legame armonico e la rapidità dei mutamenti non smentivano l'azione; anzi: quasi come in un sogno la scena si succedeva in guisa da sembrare che vacasse il luogo, restando sempre vicino al precedente. Il palco costituiva una zona neutra. L'architettura era di un'epoca imprecisata e il processo identico per la chiesa, la camera e il passaggio.

Finirono scelti i costumi del XX secolo, perché questa foggia dalle lunghe pieghe contribuiva all'effetto di distacco ed escludeva la nudità delle scene e poteva all'attore un aspetto di strano ballerino.

Per il costume e gli accessori, caviamo la ricerca dell'effritto a distanza. Troppo spesso si odono le masse mimicamente preparate, ineccepibili di dettagli, le quali da lungi paiono soltanto sogni inesperti d'opere colorate troppo sfammi e che si dissolvono in un grigio scialbo; accessori che sembrano gioielli; accessori che si distinguono a pena con l'occhietto. Così, l'orecchio di Margherita era grande, non perché a questa donna burlesca corrispondeva l'aspetto di una marionetta oggettiva, ma per un'altra ragione. Margherita deve comparire solo in questo senso. E' necessario soltanto mostrare l'incanto della donna con un'immagine alla situazione, l'unità nei limiti di un'effritto lirica, di un'apparizione appena reale. Questo tipo di grande realismo permette all'attore parlar grato e ridotti, offrendo, in quanto all'attore, un appoggio più considerevole sulla scena e, limitando lo spazio, porta l'attore sul piano più distanti. L'orecchio, che concentri direttamente all'azione, non poteva essere un gioiello, sibbene uno strumento simile a ricorrono ad una luce inerte.

EDUARDO PERSICO.

## IL BARETTI

In altro di un giro di vita ha conquistato il suo stile e il suo posto nella cultura italiana contemporanea. Senza annunci e programmi stripiosi ha dimostrato che i giovani italiani del dopoguerra sono capaci di creare una rivista di pensiero e di letteratura europea senza provincialismi e senza retorica.

I lettori hanno il dovere di aiutarli, di direi i mezzi per fare del Baretti una grande rivista.

Ogni abbonato deve trovarsi un nuovo abbonato. Alcuni rimandi di azioni che si sono dimenticati di pagare l'abbonamento devono affrettarsi a mandarlo subito al Baretti non ritardando più il prossimo numero. Chi vuol fare propaganda si richieda copia di saggio.

Il prossimo numero

sarà dedicato alla

## Linea tedesca contemporanea

con saggi inediti di italiani.

Intanto abbiamo proposto al più originale pensatore italiano la seguente

## INCHIESTA SULL'IDEALISMO

1. — Quale posto ha l'idealismo italiano nella filosofia europea contemporanea? Si può parlare di un idealismo italiano o conviene applicar un diverso discorso ai diversi idealisti?

2. — Quali risultati ha dimostrato l'idealismo nella cultura filosofica, storica, religiosa, scientifica, letteraria e politica in Italia dopo il 1900?

3. — L'idealismo è in crisi? Quali orientamenti si ammirano nella nuova filosofia?

Nei prossimi numeri pubblicheremo le risposte.

PIERO GOBETTI - Editore

TORINO - Via XX Settembre, 60

NOTA

ADRIANO TILGHER

## Lo spaccio del bestione trionfante

Struttura di G. Grassi

Lire 5

Un libro per filosofi e non filosofi

GIUDIZI:

« La stroncatura è rinvenuta, così ricorda un po' come tipo, la demolizione diabolica degli uomini: c'è la serve e la cultura, c'è la rotta e la logica, c'è il distacco e l'utile; una costica pira in giro, che logora con le armi della filosofia ».

« Il Popolo », Roma, 16 luglio.

« Arriva di rado di leggere opere di questo genere che non contengano cose importanti e non siano il frutto di particolari conoscenze ».

« A. Bultroni », in « L'Espresso », 2 luglio.

« E' un libro non di privilegiare accademici, ma di fedeltà nella ricerca e nella purezza del pensiero ».

« L'Unità », 11 luglio.

« Una splendida pamphlet ».

« L'Unità », 11 luglio 1925.

G. B. PARAVIA & C.  
EDITORI - LIBRAI - TIPOGRAFICI

Torino - Milano - Firenze - Roma - Napoli - Palermo

## La regola di S. Benedetto

a cura di A. Harnier

Un vol. L. 6

« La mia ammirazione medievale, con tutto il fascino del poco noto e del lontano, che si palesa in questi precetti » del Sanzissimo Padre Benedetto alla San Regula. Augustin Harnier ne ha fatto una nuova traduzione di sul testo latino per i « Libretti di vita » della Casa Editrice Paravia. Questa traduzione è stata giudicata dalla Rivista Storica Lombarda: chiara, fedele, lucida, più semplice e più intelligibile di qualsiasi traduzione anteriore.

PIERO GOBETTI, direttore responsabile.

Sec. Am. Tip. Ed. « L'ALFANA » - Cuneo

# IL BARILETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE

Settimanale  
Editore PIERO GOBETTI  
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30  
Un numero L. 0,50

QUINDICINALE Editore PIERO GOBETTI - Torino, Via XX Settembre, 60

ABBONAMENTO per il 1925 L. 10 - Estero L. 15 - Sostitutore L. 100 - Un numero separato L. 0,50 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II - N. 13 - 1-30 Settembre 1925

Dedicato alla Italia tedesca contemporanea.

NOVITA:

B. BRUNELLO  
CATTANEO

Si spedisce franco di porto a chi manda  
biglia di L. 10 all'editore Gobetti - Torino

## La lirica tedesca nel novecento.

La lirica tedesca, sin che non fanno inaspettata irruzione nel suo conio le prime puntaglie del simbolismo, si mantiene tenacemente, caparbiamente nazionale. Il suo sviluppo, le sue medesime condizioni d'esistenza sono strettissimamente contestate al fenomeno della «genia». La poesia sboccia, se pur in leggiadrie non dissimile, dall'uno terace del sentimento collettivo: esprime il ghiblito e il dolore, l'ansia o la speranza di tutta una comunità che convive su un territorio.

### Delev von Liliencron.

Il barbarismo opaco di Delev von Liliencron non è che il riverbero esatto d'uno stato d'animo ingenerato dalla guerra del settanta; del risveglio imperialistico d'una Germania imbalanzata da agevol vittorie. Persino tra le file dei socialdemocratici che professavano in quell'epoca l'umanitarismo più avanzato, il primo libro del poeta di Kiel, esprimente un ideale di azione battagliera agli antipodi con le utopie pacifiche, non dura fatica soverchia a scavarsi un solco d'entusiasmo purpureo.

Liliencron è il tipo perfetto del germanico primitivo, appena levigato dal flusso d'un gorgo secolare, del «Weltnau», dell'uomo di guerra, la cui nostalgia permanente, durante il corso dell'esistenza che lo susseguì, è la vita reggimentale, la giocondità rozza dei camerati contee, «tutti quei rosei giorni, tutta quell'antera disciplina di sé medesimi», per alleggerir le parole stesse del Poeta.

D'altronde, Delev von Liliencron non la della retorica: le campagne d'Austria e di Francia lo sorghuono in prima linea, con la fronte eretta verso il nemico; ed il suo corpo ne reca una duplice ferita gloriosa.

Per lerno, *lex tibi Mars* ebbe più senso, per lui, che *lex tibi Ars*. Sino al crepuscolo ultimo, al bagliore pallido del suo declino di vita, il lirico madre, nel sangue, la passione indomita delle cavalcate, delle quinte notturne, dei bivacchi sotto il cielo aperto; una esaltazione fervida per la vita pugna. «Viva il re! Anche nel momento più disperato della monarchia, avrà sul morione il cimelio fiore della fedeltà». Liliencron si sente uno con la sua terra; per lui il despota è tuttavia il riflesso di Dio. Uno dei suoi amici che gli furono più presso, narra come negli anni dopo il congedo, il Poeta si ponesse, alcune sere, accanto a un lornagolo, e ascoltasse, in preda ad una eccitazione vivace, le marce militari eseguite dallo strumento. La sua persona atticiata, atletica, potente, s'impennava ai primi squilli dell'inno cui risuonavano le lamiere del Kurlst; e, caracollando nel breve ambito della stanza, egli simulava l'ambio dei palatini di Sedlitz.

Tutta la lirica di Liliencron nasce da tale emulazione, tra il fumo delle esplosioni, o le folate gelide delle nubi che precedono l'attacco; o nei vesperi, quando sulla terra, ove gli uomini d'argomentano a massacrarsi, il cielo piove un suo heple sorriso d'opale.

Una poesia tutta d'un pezzo, quadrata come le bugne di basalto che formano la lacellata d'un tempio seicentesco. Compatta come una piramide. Non pervia a nessun alto molle; ma, talvolta, tra slanci e galoppi, tutta in tremore d'una angoscia atroce. Liliencron è triste molto di rado: ma tocca, allora, le ultime profondità dell'ambascia risolutiva, quasi lugubre. Il dolore, se espresso in costosa lirica, è tremendo, e agghiato, come il gemito d'un padre che s'abbatta sulla salma d'un figliuolo unico: come il lamento d'un cieco smarrito in una vastitudine immensa, nella tenebra.

«Sono il più crasso naturalista» scrive il Poeta, in uno dei momenti in cui l'anima prostrata, inerte, prova quasi sollievo a straziarsi.

È ancor che l'espressione sia nata da un bisogno di ristoro attraverso l'insulto, nel postumo, togliendo l'aggettivo «crasso», considerarla pur tuttavia, nei fini della nostra indagine sulla essenza letteraria dell'arte liliencroniana, come vera. Nel lirico di cui tentiamo discorso, che ebbe pur lampi d'intuizione precorritori, il naturalismo trova uno dei suoi pilieri ben saldi. L'intimo contenuto di quest'arte, la sua facoltà di vibrare al soffio, sono assai scarsi. O in cima a uno slancio, nel sommo d'un tripudio — sulla piena realtà — o lo stonco completo, la ruina totale. Non v'hanno di quelle zone mediane tra l'eloquio e il grido, che costituiscono il terreno d'infusa e di pacificazione in cui le melodie possono distogliersi a girlandare armoniose. O tutto, o nulla: assolutismo ad ogni costo, sì nel mondo materiale sì nello spirituale. In «Pogkred», l'ultimo libro di Liliencron, è scritto: «poter dimenticare, e pur essendo in vita, considerarsi come defunto, è l'unica felicità che esista sulla terra». E nel

«Desidero postremo»: «Avanti, verso la vittoria! Treutate, o terrei! Foschia di scoppi, carneficina. Avanti, senza vacillare! La strada s'allunga tra il bagliore e la polvere; i vessilli palpitano: avanti!».

E, come la sua opera, la vita del Poeta appare perlettamente conclusa: un mondo lerrumino, esatto, sul pola di Calliope.

L'influsso di Liliencron è notevole: non vasto: egli era troppo remoto dalla realtà durevole, troppo saturo di ciò che la sua epoca esprimeva di caduco; ma chiaramente osservabile in parecchie individualità contemporanee. Sovra tutto, il beneficio da lui arrecato alla poesia tedesca, è quello d'un progresso nel senso del semplice, d'una apertura di radice, nell'aver disserrato le peschiere d'una gara già putre per soverchiamenti romantici, nell'aver veluto il mondo con occhi limpidi, laici. Egli ha, per primo, sovvenuto i giovani nel travaglio iniziale di spaziosamento, d'infrangimento del rito, nel saggio d'un anello indipendente. D'altronde, se la visione è, in Liliencron, quasi sempre rigida, delineata a staglio, quasi già inquadrata tra le sagome d'una cornice, non gli manca talora il gusto delle lontananze. Nel fervor d'un combattimento, un gregario grida, d'improvviso: «Ieri, il nostro antico monarca venne proclamato imperatore!». Il Poeta commenta:

«Le batterie tirano un potente saluto di bronzo. Il sole sciolto d'inverno getta uno sguardo sgobito distendendo le nubi, e la battaglia s'alza, color d'azzurro tutto, persino a un plotone di marcia, remotissimo, avverso gli orizzonti cerulei...»

Né gli fa diletto l'amore alla Natura. Nel senso della Berezina, gli son disvelate le ingenuità beatitudinali; e il senso d'una proprietà puerile gli nasce nell'animo: «Amo ogni fusto come se lo possedessi». E, nel riprodurre gli spettacoli ogni ora cangevoli, non è a lui contesa una certa prestezza e lievità di pennello, e brevità di tocco. Gli si deve, in Germania, la rivalutazione d'una forma sin allora poco adoperata a contenere un gruppo d'elementi descrittivi: la così detta *schilderung*, quasi simile alla ottava italiana, che Liliencron piega ad affetti di efficacia singolare, e che acquista in tedesco — per recar un esempio evidente — lo stesso squisito sapore della nostra rima di Dino Compagni, allor quando è ripiena, con intenti coloristici del pari, da Ceccardo Roccatagliata Ceccardi.

Allora così, nella poesia liliencroniana, un estante impressionismo, suscettibile d'infinita sfumatura di sviluppo; e che, come quello pittorico, è nato dal medesimo bisogno della libera linea. Ma Delev non è andato oltre, nei segreti avvolgimenti di questa tecnica; e la sensazione che si riceve da liriche costruite secondo tali dettami è, più che quella d'un stile di cui voce inestremamente inflessa, d'un canto modulato a voce piena, e intermesso d'un colpo.

### Dehmel.

«Il Poeta non è dedito più a sognar in secluse baje azzurre».

Egli ritorna, fuor dai castelli, lanciarsi impetoso quovunque.

Il suo piede, calca le saline dei criminali.

Il suo capo s'erge ad accompagnar i popoli.

Ei diventa il condottiero, l'immuniatore.

La fiamma della sua parola diviene musica.

Egli istituisce la grande società degli Stali;

il diritto delle città-umane, la repubblica augusta.

Il melopè non è per Riccardo Dehmel tutto ciò completamente. Ma se il figlio del tagliatore di Wendisch-Hersdorf ha da esser ricondotto, come genesi spirituale, a Delev, è appunto in grazia di questo contatto con il proprio tempo, che — nel caso — si muia, da un interesse circa la possibilità d'espansione nazionale, in un interesse circa la possibilità di miglioramento del costume, e di accelerazione della venuta di un'epoca ideale. Poiché il Poeta è il labbro dell'avvenire; il suo stigma consiste nella elaria conoscenza della idea morale del tempo. Qui viene a operarsi chiaro il distacco di Dehmel dal suo progenitore. Delev, non ostante si trovo in lui germi o sementi di novità nascoste, è tuttavia un genio prodotto del naturalismo. Dehmel, per contro, la primamente atto di fede avversa, scagliandosi con deciso impeto contro i baluardi che il naturalismo sosteneva, con un libello agile, ricco di punte, drastico, geniale. «Poetizzazione e trasfigurazione della realtà, anche per ciò che attiene alla forma; altrimenti siamo perduti. Perché indugiarsi a pescare, con vanghe e cannerie umili, in un stagno? Lanciamo il nostro battello sovra un lago profondo: le reti vi

si disanneglieranno». Dehmel vuol disingannare il cimpio dal logli e dai rimbicci parassiti, a ciò che vi crescono i fiori vermigli del Sogno, e le lugubri spoglie che si genuiscono d'oro.

Il verso libero, in Germania, ha una storia alquanto diversa che altrove. Non si tratta della subitanea scoperta e della tumultuaria adozione, a poco a poco più diffusa, di procedimenti tecnici apparsi come l'unica via di salvezza dalla schiavitù delle strofe consacrate, avanzanti con passo catalizzato implacabile grevissimo; non è da parlar del leonismo Gustave Kahn, col relativo lancio d'un manifesto, e clamoroso battesimo di novi sedi e di nove rapsodie. Il vecchio di Weimar, con somma disinvoltura, l'aveva già perlettamente istantato, e se n'è servito più volte con una volubilità divina. Egli conosce ed usa magnificamente anche il polimetro, filiazione moderata delle teorie liberistiche. Ma ancor prima di Goethe, esisteva, nelle lettere germaniche, un moto di opposizione contro la rima lortemente accentuata. Già nel settecento s'era spazzato qualche giavellotto contro la basila allora tetragona, e Drollingen scrive: «La rima è come, in tempo di guerra, il tamburo dell'arruolatore. Una turba di cittadini la regge, né le persone debbono se ne tengano disorte». La lotta contro la rima fu da principio una lotta senza dubbio sonoro: «Rivoluzione della lirica», ove sono esposti, in perfidi — per citare una frase cattoliana — davvero polili «aridi pinucci» i canoni statuari del nuovo regime. Al proclama seguono i famosi due libri del «Fantasia»; cui si potrebbe applicare il detto dell'antico sapiente: «nihil sub sole novum», in quanto al contenuto. La forma instaura una sorte di curioso ritorno ai canoni bisantini della decadenza; poiché l'intero effetto d'ogni lirica — più che liriche possono dirsi briciole di lirismo — consiste quasi sempre in una armoniosa disposizione tipografica, in una «mise en page», che si propone l'unico soddisfacimento dell'occhio.

In renne alemanico, il primo che si faccia a vallo delle libertà rimbicche assente in America da Whitman al verso, è Arno Holz. Egli, monocolo in terra per allora ben guercia, sciocchia un proclama dal titolo senza dubbio sonoro: «Rivoluzione della lirica», ove sono esposti, in perfidi — per citare una frase cattoliana — davvero polili «aridi pinucci» i canoni statuari del nuovo regime. Al proclama seguono i famosi due libri del «Fantasia»; cui si potrebbe applicare il detto dell'antico sapiente: «nihil sub sole novum», in quanto al contenuto. La forma instaura una sorte di curioso ritorno ai canoni bisantini della decadenza; poiché l'intero effetto d'ogni lirica — più che liriche possono dirsi briciole di lirismo — consiste quasi sempre in una armoniosa disposizione tipografica, in una «mise en page», che si propone l'unico soddisfacimento dell'occhio.

Nella critica che Arno Holz muove alla poesia vigente all'epoca di pubblicazione del suo manifesto rivoluzionario, si trova questo brano: «Lo scopo della poesia attuale non è un ritmo che viva in grazia di ciò che per suo mezzo giunge ad esprimersi, bensì un ritmo che gioisce della propria esistenza considerata meramente come tale». A un principio siffatto vien posto a fronte l'altro: «Non vogliamo una lirica che rinunci ad ogni mera musica verbale, e che sia unicamente suscitata da un ritmo il quale viva soltanto in grazia di ciò che per suo mezzo giunge ad esprimersi». Era saneto con ciò un dogma esatissimo: quello dell'esistenza d'un ritmo solamente interiore. Ma si abdicava, d'altra parte, a tutte le infinite possibilità di suggestione e di evocazione offerte dalla musica verbale, dalla melodia periodica o discontinua che sembra generarsi sulla superficie delle parole come un maldre leggero sulle pareti d'una coppa di cristallo.

Lo sforzo di Dehmel è, invece, verso l'intimo. «Tutte le cose ultime sono melodiose» osserva il filosofo.

Dehmel non poteva appagarsi d'un nudo ritmo, d'un ritmo spogliato della clamorosa risplendente delle armonie. Egli scende nel profondo dove tutte le musiche sono in potenza. Ne discovre le radici, scavandone d'oggi intorno le zolle; e le radici ignote, ristorate da portentose rugiade, vengono in succhio, mettono le brocche, si dispiegano in gemme, sbocciano i calici. Il verso libero di Dehmel riceve un'armonia più alta che non le esigee costruzioni simmetriche, le ingegnose sovrapposizioni di valori lineari escogitate da Arno Holz. Il creatore può considerarsi tutto questo, come dice Schumann, «danza di elfi», lievi minuzie. A contenere il getto incandescente delle sue ispirazioni, si ricerca altro eroglio.

Ricordate così quello ammirabile sapienza l'umorista di Dusseldorf, l'ancillotto delle deliziose effusioni, che al volge alla patria, dopo d'averla sfumatamente bestemmata, con quel movimento incontente: «Germania, o mio lontano amore!», abbia loggiato il verso libero, appena macolandolo di rime, nel «Mare del nord»? Ivi il ritmo si silena in un bacenale superbo, o si la segreto e misterioso come una formula runica, rubola sommessamente come i timpani dell'uragano, o fluita sottovoce e triste come gli sciamanti occidentali. Dehmel riceve la tradizione di questa tecnica dalle mani di Heine. Potentemente ri-

piegato su sé, crea nel suo spirito l'Universo, più che non si dia a notare le parvenze con uno sguardo attento al palpito della realtà fugace. La lirica di Arno Holz è statica, musiva: tarsila di gemme, il cui fulgore non saputo armonizzare suscita l'impressione d'un distacco di toni irridi; quella di Dehmel mirabilmente fluida, gorgo che si fa musica nel suo stesso trascorrere verso la luce. L'una, specchio che riflette, ad con una lucentezza più grande, le immagini degli oggetti; l'altra, ramo che vibra non appena un aligero, con un salto aereo, vi venga a sostarsi, o lo abbandoni scoccando verso l'azzurro.

«O mia pallida sposa! O nuvola scialba nelle braccia dell'uragano! O capo tremulo declina, fuor dai tuoi veli, sovra il mio grumo! Ora tu l'inverni, o segretamente volenterosa, ora tu dischiudi gli occhi trasfigurati dal cuore, ora fuor dalle labbra ti prorompe il mio nome.

Siamo soli. Del, vicini: oggi non v'hanno da esser oggi tutte le luci risplendono, (sere ombre: tu l'irrori d'un lago di luce, tu, o d'ombra bianca! Lo diueto alla castità dei cieli d'accoglierti: odi il velario fruscio: vicini! Accocherò ogni spiraglio, (genica, si che nò pur la notte, la notte accurrerà ed arsi che nò pur la pura vampa siderale si turbi invidiosamente nel mirare la tua purità.

Getta la corona ultrava, getta il cingiglio, vicini, si soli! Le giovani rose soltanto, ebbre di sonno, chine sul nostro talamo, sognano, palpitanti d'effluvio, di purpureo disciendersi delle pavidie gemme.

E come in sogno, come su leggeri effluvi, da luce a luce con cortiche mani ti scrivo e ti acceno.

Ora cadono e spaziano chiari, via da noi, tutti i velami terrestri; tu dal verso di me sovra flotti di seta, e sono sul capo, sopraffatti da brividi abbaglianti, rovolti nella ampia nube di tenebre d'oro, ci cullano gli distendendosi lontane, l'uno in grumo dell'altra giacendo nei giardini dell'eternità.

Ne fiamme della passione crescono, i rivoli dell'adempimento (l'itudine: mescono in uno le anime che palpavano nella sospito in palpito, versati in luce disinganno, folli di nostalgia, i desideri che si dibattono, tu alto sale, come un gorgo, beato sino alla morte, (la volontà, mentre, assetato, la circonfuisce l'alto dell'anni- (potenza,

e l'Amore abbassa l'ali che solcano il mondo, per riposar dei suoi voli presso il cuore di Dio, mostrandoci, per anche, le lacrime che risplendono in un fiato fecondatore.

Le sento — senti tu, o Amata! mormorare le fontane della Vita; ebbro, balbetta la parola creatrice...».

In indoli come quella di Dehmel, l'interesse verso i grandi problemi sociali è un modo di ritorno per il troppo amore mostrato a se stessi nell'aver per innanzi costretto la poesia a fissar come unico segno l'anima multivola dell'individuo. Perciò, quanto, al Poeta, in simili casi, suggerisce il sorgere d'un sentimento siffatto, reca l'imponenza d'una immaturità, d'una poco rapidità concipiente. La lirica del vero Dehmel è, per contrario, essenzialmente una lirica di confessione, di partecipazione personale. Egli prova un acuto piacer doloroso a lagnarsi, a prendersi alla gola con una rivelazione siliata e paurosa. «C'è in noi qualcosa di perennemente solitario: questo appunto ci nuoce». Il suo singulto è sempre sereno; la sua lancia si affaccia sempre nella carne viva. E in lui il diueto che inlida le fibre più riposte dell'anima, ivi appiattato come un morbo dissolvibile ed inestirpabile; come la chisuta che opprime e soffoca il fiore lragrante del caprilgio. La sua rila galera non è quella del sole ampio, ma quella d'un cielo autunnale che burota la luce da un velo immobile e bianco di nuvole. Il canto di lanchelli che si enuncia negli ultimi versi della «Città calma», più che lenir e spegnere, con la sua placida coralità, il grigliere evocato in noi dalle modulazioni delle prime strofe, lo rende più acerbo. Se dovessi trovar per Dehmel una frase che mi pareva ciroscriver il senso speciale, il gusto ed il sapore della sua lirica, in assemblerei ad una musica udita un giorno in compagnia d'una persona infinitamente diletta, e riascolata dopo che essa è scomparsa dalla nostra vita per sempre.

«Espera bianco bacio, savor, i rami. Un zassurro persiste tra i frondami, come se il bosco, stanco, ceda alle lusinghe d'un sogno: o Dalia...»

*L'esca tranquilla  
specchiano arcenti soli che vi  
brillano.  
L'ombra trema  
sui fondi,  
l'aura geme  
fra i pioppi;  
noi siamo immersi in un sogno  
profondo.*

*Le lontananze fulgono  
e fanno un gesto di pace.  
La nostalgia  
sollevo, pallida,  
il suo umile velo cernice  
sin verso le piughe del cielo:  
oh sparire, oh vanire  
in un illimitato sogno...*

*« Quando la pioggia  
sgorga dalle  
dozze,  
di notte, in giuochi ed azzeccati:  
son chiusi i serrami: nullo  
può penetrar in casa.*

*E tu giaci sola;  
sola: e mormuri: « Oh, fosse,  
fosse gli qui... ».*

*Allora qualcuno picchia,  
picchia forte  
alla porta:  
« A che l'orologio ne trema  
in un'ascolti? — sommessi,  
fievole, leggera...  
E, quindi a poco,  
s'instaura una calma mortale... ».*

#### Gustavo Falke.

Gustavo Falke è il silenzioso della poesia tedesca tra il 1890 e il 1910, e ne domina tutto il cielo, benché esso sia cosparsa di lucidissime. Egli sta, solo, sulla vastitudine azzurra; solo e desolato, e si consuma nel proprio fulgore.

Il poeta è di Lubecca, la libera città retta da liberi statuti, con poche altre, emergente dalla fitta rete di ghilde anseatiche onde s'erano avvinti in mutua dipendenza i borghi del medio evo.

Ma la sua vita è trascorsa quasi per intero ad Amburgo, che egli considerava patria elettiva. Doveva impiantarvi, per voler dei parenti, un negozio di libri; ma preferì fermarvi la sua attività di didatta. Egli ha insegnato musica; era maestro di piano.

Nim pretepo più comodo ad un eremita — non è vero? — per districar dalle ombre della selva lirica le scaturigini variegate armoniose che vi rimurmurano.

Falke comincia a produrre sui tardi; e, esempio di modestia raro, senza troppa fede in sé stesso. A sua medesima detta, una lettera elogiata di Detlev, giunta quando aveva già toccato le soglie del quarantesimo anno, lo raffermò nella convinzione d'esser uno dei porfirigeniti. « Da allora, fui poeta con una certa solennità ». Pubblicava in quel tempo la prima raccolta di liriche: « Mythen der morte » (1897).

La curva evolutiva di Falke è connotata ad ogni verace poesia: dal pittore all'incisore, dall'abbagliante al semplice, dal violento al calmo. Egli definiva precisamente le dighe del suo mondo interno: « un'intima, una tranquilla esperienza, poetizzata in parole, suoni immagini ». Entro una sofferta demarcazione di confini, possiamo distinguere però tre regioni differenti.

Da principio è il regno del raccoglimento familiare, è quel genere di lirica che, per primo, il Pascoli ha instaurato tra noi; è quella lirica che sboccia allora quando s'è radunati a cerchio intorno al crepuscolo languente dei locutori: *herdendmangelich*. È quel senso così particolare ai germanici, e così leonardo, nella loro storia musicale e letteraria, di conseguenze creative. Quel compenetrarsi, quel convivere delle anime nell'atmosfera senza mutamento delle stanze serali, quando, dopo il giorno laborioso, l'agitato respiro si placa, e lo spirito s'adagia nel sopore del sogno. Sorgono allora i temi, i canti, che di necessità hanno le stimate di una profonda nostalgia.

Poiché nostalgia, dice Lenau,

*« è l'approssimarsi dell'amore,  
nostalgia, l'estrema delle domande mai paghe,  
e d'ogni più grande gesto dell'uomo;  
nostalgia, è il prodigio delle rinunce celesti ».*

Ciò che ha dimistichizzato con la musa di Edoardo Grieg, il musico che meglio di nullo altro ha saputo colpire il nocciolo di questi sentimenti, comprende di leggieri. E nel senso di quei motivi dell'estetismo, di quella semplice squisita atmosfera, son tenute le prime poesie di Falke. Nella silenziosa penombra, appena intermessa dallo svampo e dal chioch del ceppo che brucia sull'altare, sgorgano liriche come: « Pausa » in cui il Poeta cerca, e crede d'aver trovato, una conciliazione fra le aspirazioni impetive del cuore, e la felicità borghese della famiglia: « il riposo, insomma, che giace nell'antinomia tra il desiderio e il dovere ».

Ma tale illusione contentamento comincia ad essere assorbita dal predominio inevitabile delle

forze che operano, anche inconscio Falke, nei gurgiti oscuri dell'anima sua. Allora il silenzio delle camere tepide, il sorriso dei bimbi, le placide lune delle lampade sbocciate sui tavoli candidi delle tavole, non hanno per lui più significazione; e la calma è solcata da appelli inquietanti, il velo delle penombre si squarcia, il passo dell'ore risuona.

Ed ecco il Poeta volgersi, l'ora dalle pareti domestiche, alla materna Natura per chiederle un dittamo che lo discerbi: per domandarle che ella faccia sopra di lui il gesto di Amleto: « Peace, o perturbed spirit ».

Ecco fra i tramiti solitari della campagna suburbana, a scrutar il mistero delle pietre, a smarrirsi dinanzi al gualire pur mo' nato, ad interrogar le loggette dei moidorli, in cerca d'una pace che lo eviti, allora quando proprio egli crede d'averla carpiata e di possederla prigione. Ecco ch'egli riprende contatto con gli esseri più umili per assimilarsi a loro, per sentirne, in certo qual modo, consanguineo.

*« Un solitario tramite lung'esso  
tombe: l'eco d'una vita  
enigmistica: il ronzio  
de' ditteri: e, fra l'erba,  
un grillo.*

*Lieve udalarlo d' steli  
che trascolorano a un soffio;  
la chiarità miridiana;  
e — d'intorno — la calma,  
la pace... ».*

Ma tutti gli sforzi succedono vani. Falke prova la tortura d'Amleto che sente mordersi il petto dalla piaga che aperse i fianchi del galileo. Gli sembra d'aver gustato il filtro di Tristano: « Io, io lo compo! Dall'angoscia paterna, dal lancia materna, dalle lacrime d'amore, dal viso e dal pianto, dalla voluttà e dalle finte, lo trassi il recluso del filtro ». Il Poeta giunge a quel punto in cui dalla lurida lornace dello spirito s'innalzano incendi paurosi. Attinge il sommo del parossismo sinfonico. Fantastici lampi sgusciano nella tenebra. Il suo paesaggio interiore assume non so che di difforme, di allucinato, di spettrale. Nasce allora un frammento portentoso: « La vallea delle fiamme ».

Con George ha il suo ingresso ufficiale nella letteratura militante un fattore di somma importanza, se per noi nuovo, per lo svolgimento ulteriore delle lettere germaniche: vogliamo dire l'internazionalismo giudaico. Il popolo eletto è venuto, man mano che s'insinorgiva meglio del poter plutocratico, e che avvolgeva più stretto di suoi molteplici frammenti culturali la vita dell'organismo statale, ad acquistare in esso sempre più marcato rilievo. Un pronunciamento vero e proprio è quello manifestato in un opuscolo edito da Maurizio Goldstein nel « Kunstwart », il 1912. Costui scriveva: « Or son più di cent'anni, caddero le barriere che ci rinchiodavano in una specie di ghetto spirituale. Quelli che son restati si a lungo nell'ombra, si precipitano, affamati, sul festino imbandito. Noi ebrei amministrati oggi il dominio spirituale d'un popolo che ci nega il diritto e la capacità di agire ».

Già israeliti hanno avuto ognora parte non trascurabile, del resto, nella vita intellettuale della nazione germanica.

Già nel grembo della scuola dei minnesinger, affiorano elementi giudaici; e potrebbe, chi volesse cercar con diligenza, rintracciar tracce visibilissime d'ebraismo nella lirica secentesca. Circa il 1870, i semi-ebrei Spielhagen e Heyse si può dire timoneggiassero la vita letteraria. Da allora l'infuso s'è nutrito in una vera e propria infiltrazione sistematica, che tenta i filoni stessi del frangimento nazionale, e tende a recidere completamente le ceppaje ancora capaci di germinare.

Quasi tutti i movimenti che susseguono il naturalismo sono di origine semitica. Gli scrittori tedeschi d'oggi riversano gran parte della colpa della guerra e della rivoluzione sociale sul predominio ebraico.

Il carattere di questa primizia è corrispondente a quello delle singole personalità che la attuano: ed è costituito dal prevalere della sensazione, del sensazionalismo. Nell'ambito di tale tendenza, possiamo discernir diverse filiazioni minori: l'estetismo, inaugurato appunto da Stefano George, l'eroticismo, il perverismo, l'esotismo. Peculiarità del giudaismo è la interpolazione, il rimpianto, la manipolazione drogata. Gli ebrei, come popolo in contatto con le culture più diverse, fanno l'estremo di loro possa per assimilar, traslornando, il succo nutritivo delle dadi servite alla mensa altrui.

Non è tuttavia legittimo ricorrere a questa similitudine parassitica per individuare l'arte di Stefano George.

Il simbolismo nascente negli anni che seguono il 1890, dove subì l'influsso di Mallarmé, più che quello di Maeterlinck o di Verhaeren. Diviso tra due civiltà, oriundo di Rudesheim, in contrada renana, George è il primo a subire gli echi. Dopo d'aver trasmutato in favella germanica Baudelaire e Rimbaud, Swinburne e Rossetti, George tenta l'approccio di Mallarmé, cavandosi con varia fortuna. La sua opera attesta una derivazione chiara dal sistema dell'arte gallico: analogia e indicazione, precisione e allusione, musica e silenzio, son valorizzati nella sua lirica con processi tecnici similari. E se, come vuole un critico francese di indiscutibile competenza, durante la lettura d'una pagina di Nietzsche a Mallarmé cadde in pensiero il suo emblematico « colpo di dadi », George lo mosso, come appare, alla propria battaglia d'arte da più di un punto sottile della sottile dottrina del riformatore d'Oltreo.

Vien voglia, per adombrar tale atteggiamento di arrecator di tesori alla ignavia distratta dei contemporanei, ricordando, come si esprime Keats, che

*« Uno rupe, intercorsa in neri specchi,  
circonda una valle, non per anche  
colpita da vestigio d'uomo o labili  
orme di fera. Non vanzio d'insetto,  
nim vol d'uccelli, non d'ito d'essere  
vivo rompon la calma solitudine  
di questa valle. Ed è, sull'ignudo  
fondo, forse a calcare un giardino —  
meravigliosamente — armonioso  
di fiamme.*

*Alte, solenni come templi,  
vi bruciano delle solitarie vampe, gemine,  
azzurre, suadi a cipressi, quasi  
immobili. Sommessamente tremano,  
in alto, aguzzi, i vertici del fuoco.  
E, intorno, tutto è simile a un'isola  
di fiamme. Qui, tranquille, risplendenti  
d'un fulgore perpetuo; là, agitate,  
svolazzanti, in tempesta: alla lontana,  
affacciate, fievole, languenti  
d'un bagliore posastro. Lingueggiando  
qui, in un tripudio e un gioito selvaggio,  
come danze di spade: palpitando  
lunge, d'un doloroso sfurto, come  
anime oppresse d'un insonne fascino  
di nostalgia.*

*Nel gioco delle luci,  
vibrano, alterne, sovra l'ribo, l'ombre;  
in ridde senza tregua il giorno, quando,  
sovrà d'esse, s'illumina l'immagine  
del cielo, e le ricolora: in ridde senza  
tregua la notte, quando il cupo volto  
della tenebra pincola sul botro,  
e indietreggia, repente, sbigottito  
dai fuochi nazzurri. E, ad ora ad ora, estin-*

*(segue)*

*una fiammella stanca, con un piano  
singulto, che disperdisce nell'aria,  
nel cantico di questo prodigioso  
giardino. Ma corolle nove sporgono  
dal sasso. Il lor profumo è canto. Un lieve,  
un leno canto, che, di tempo in tempo,  
radda, inforza più piano. Ed, a fatica  
visibile, un vapor sottile, un halo  
fine salgono e adunansi, in esigue  
nuvole, al sommo: e — simile a vergine  
antice ch'han sognato tutto il sogno  
della vita — canticano le fiamme.*

le melodie udite sono bensì dolci, ma più dolci  
sono quelle non udite, applicarli il famoso pe-  
riodo delle « Divagations ».

« Riassunser con lo sguardo la vergine assenza  
sparsa in codesta solitudine: e, come altri co-  
glie, in memoria d'un lago, uno di quei magici  
nient'altro che vi emergono d'un tratto, avvol-  
pando del lor cavo biancore un nonnulla, composto  
d'intatti sogni, della beatitudine che non sarà  
mai vera e del mio lito qui rattenuto per tema  
d'una apparizione, partir insieme con esso; tac-  
tamente, remigando a poco a poco, senza infran-  
gere col remo l'illusione; senza che lo sciorbar-  
del del sonaglio visibile di spuma, avvolto al  
solco della scia, giuti ai piedi d'un essere soprav-  
venuto la rassomiglianza traslucida del mio fiore  
ideale ».

George è il fondatore d'un cenacolo ormai cele-  
bre, che pubblicava una rivista, dal titolo « Fogli  
d'arte »; esso raccoglieva quanto di meglio la  
giovinetta Germania potesse allora offrire in ma-  
teria. Giungevasi al gruppo un prerfaellista  
squisito, il Lechter, in cui la spiritualità dell'an-  
gelismo pittorico sembrava aver ricevuto una  
consacrazione quinquagesimaria; dipintore cui le  
pure sagome, delineate in stilizzazioni volonta-  
rie esili, estratte da ogni valore espressivo di  
peso corporeo, assentivano una specie di volontà  
metafisica.

Riccardo Meyer per primo, nel 1897, rivela al gran pubblico codesto gruppo cenacolare i cui  
inizi George aveva tenuto a celar sotto il triplice  
velo dell'ide del disprezzo verso il vulgo prola-  
no. Nello stesso torno di tempo, George dà fuori  
le proprie opere in verso.

I capisaldi della teoria, studiosamente elabo-  
rata oltre che da George, anche da Paolo Gerardy  
e da Ludovico Klages, sono i seguenti. Anzitutto;  
violenta reazione al naturalismo, specie quello so-  
ciale. Sbandita la tendenza al filosofismo, la vo-  
lontà di prolungar il raggio della propria azione  
sopra campi distanti; il miglioramento del mondo,  
la felicità degli uomini sono attime cose, ma non  
perengono alla poesia. Non è necessario, alla  
creazione lirica, il posseder una sistematica con-  
cettuale circa i rapporti dell'Universo. Tutta la  
letteratura che precede è morale (anche quella  
interdetta processualmente), borghese, popola-  
resca, istruttiva, programmatica, tendenziosa.  
Sgonbriamo i vardi d'arte d'arte d'oggi, che  
vuol soltanto evocare, allargare.

E' agevole veder qui, chiaro, qual lontaniero  
esperto sta George nel dedurre al proprio orto i  
rivoli del vivo fonte simbolico. Per altro, più  
che con le vaporose armonie dei poeti francesi,  
i componenti del gruppo del « Fogli d'arte », ri-  
conoscono le loro ideali affinità con l'opera d'un  
artista, che suscita un portento verace dalla es-  
senza della sua stirpe, ed in cui trepidano, come  
in uno strambo canoro, gli echi delle melodi ma-  
rine: Arnold Böcklin. Essi si sentono quasi mi-  
nor fratelli del grande pittore; e si propongono,  
come lui, uno scopo alto: esprimere, attraverso  
un ritmo sempre perspicuo e quadrato, impa-  
labili sogni, i sogni delle rupi degli alberi d'ogni  
cosa vivente nel Tutto. Siamo quasi per toccare  
le dottrine dell'espressionismo: un millimetro  
avvicinamento ed avremmo il combacio. George  
vuol mettersi in grado di percipir il radioso se-  
gredo degli esseri, viver ivi entro per rialbet-  
tarlo, tremando d'emozione indicibile. Anche una  
propensione verso Novalis è irrefragabilmente  
palese. Il Poeta celebra la Notte con parole assai  
simili, nell'intimo senso, a quelle di von Har-  
denberg.

*« O sacra Notte, o Tenebra santa, poi che tu  
ci riconduci a noi stessi, noi sentiamo, rabbrivir-  
dando, porporeggiare nell'anima nostra le corolle  
d'ogni via. Ciò che noi esultiamo di più ricco  
e di più profondo, il sacramento segreto delle gravi  
parole e delle lontane armonie, questo ci discopre,  
lasciando, ogni via estranea. Soltanto quando ci  
siamo compresi noi stessi, ci è possibile abbrac-  
ciar l'Universo ».*

Quale è tuttavia, l'origine della falsa conce-  
zione dell'arte vigente sino ad ora? L'aver posto  
tutto più all'argilla che al lillago, l'aver posto in  
pregio più quella che questo. Scopo dell'arte nuo-  
va è crear una vita che sollevi onde più alte che  
l'effettiva, e le cui necessità l'arbitrio dell'uomo  
sembri sgonfiare. Or ecco entrar in gioco  
l'antica dottrina dell'ironia in auge all'epoca del  
l'idealismo assoluto. « In questo cerchio di sensa-  
zioni suscitate dal sogno, l'artista è insieme il  
luttatore, il trionfatore, lo spettatore. Nella crea-  
zione, rimane tuttavia la coscienza che le crea-  
ture evocate devon la loro anima solo all'artefice,  
che esse obbediscono soltanto al suo scettro magi-  
co; e, dietro la commovente, stanziosa, sommosa,  
ma ostentabile, il vigile intelletto che stilizza ». Mezzo d'espressione: un linguaggio puro, melo-  
dioso, severo, d'una bellezza potente, d'una grazia  
senza levi. Le forme della tradizione tecnica son  
serbate scrupolosamente. Ma è richiesta un'aste-  
rità maggiore per quel che concerne i rapporti  
della rima e della assonanza. « La rima è un gio-  
cattolo pagato a troppo caro prezzo. Se il lirico vi  
ha ricorso una volta, non ripeta il gioco che di  
vado ».

\*\*\*

Ed ora disaminiamo risultati ed applicazioni  
in George. Un egocentrismo assoluto spira dalle  
pagine dei suoi poemi. « Le vostre ombre, rita-  
gliate in fretta, per adornare le sale della mia  
memoria », suona la frase liminare d'una dedica.  
Una stilizzazione rigida. Alga le più volte; arte  
di bolino, non di pennello flessibile. Siamo nel bel  
mezzo del tepidario simbolista. La Natura è con-  
cepita come una nemica:

*« Il mio giardino non sospira né luce né caldo;  
il giardino che da me medesimo, un giorno, co-  
struissi ».*

*e gli stormi senza via dei suoi alligori  
non han per anche conosciuto primavera nessuna ».*

Si pensa ai morosi narcisi cantati da Felix  
Dörnan, con le piccole bozze rosse di sangue,  
al giglio materlinckiano delle « Serres chaudes »,  
che innalza verso le vetrate impassibili la sua  
« mistica prece bianca ». La poesia di George non  
conosce i boschi, non, come quella di Rilke, vive  
in parchi edulci moderati da scelte sapienti, ed il  
lusso alterna con le mortelle tagliate a siepi  
piani, e il cipresso, simile a una scelta incapaccu-  
ciata, sembra portar il broncio alla leggerezza  
d'un circo vagabondo nei cieli.

Il sentimento, in George, non è il fine dell'ar-  
te: il rapporto è qui invertito. « Sol quando il  
sentimento s'è lasciato dietro ogni impulso, ogni  
impeto, ogni irrequietudine della sua nascita ter-  
restre, sol quando ha rivestito quella forma vasta,  
traslucida, superindividuale, i cui particolari nu-  
meri portano il segno della trasmissione opera-  
tore dell'arte, solo allora può essere espresso in  
parole ».

E tuttavia codesto esista puro, codesto asceta  
che manera il proprio intelletto nel cilizio spie-  
tato d'una disciplina selettiva implacabile, tanto  
che si può affigurar, per più d'un tratto, agli  
aristocratici desiani del settecento; codesto Poeta,  
che non sa altra passione lura quella del Verbo,  
ha, non di rado, freschezze incompensabili, momen-  
ti di ingenuità tali che bastano a dissipar la ca-  
ligine ch'occupi le ciglia del lettore più dissi-  
dente.

*« Noi ci diportiamo, calcando la doviziosa canu-  
(rigia d'oro  
del viale dei faggi, quasi per sino al cancello,  
e riguardiamo sul campo, attraverso le sbarre,  
il mandorlo che rinfiora.*

*« Ricerchiamo i cedri riposti, liberi d'ombre,  
là dove strane voci non ci intimidano pur mai;  
intessiamo le braccia come in un sogno,  
e ci ristoriamo al lungo lume sereno.*

*E sentiamo, rimenzienti, gorgiar sopra noi,  
dalle vette degli alberi, con un brusio lieve,  
tracce di raggi: e riguardando, ascoltiamo,  
nelle pause, percolare i frutti mezzi per terra ».*

Oppure:

*« Il balzo ove noi vaghiamo è già nell'ombra,  
mentre il colle più alto stormisce ancora nella luce:  
e la luna, appena ora, si libra, come un nuvoletto  
(bianco,*

*sopra una delicata coltrice glauca.*

*Le ridde, protese lontano, scidbano —  
e il thalator s'arresta ad un subitaneo sussurro:  
quello d'un'acqua invisibile che sgorga dal monte!  
O d'un uccello che ciangella una sua nina-nanna!*

*Due fanciulli si rincorrono, per gioco,  
fra gli steli; il cigliare d'un campo  
sembra appressar in silenzio, con ciuffi di titi-  
(molle,*

#### UOMINI

A. ANIANTE: Vita di Bellini	L. 10
B. BRUNELLO: Cantano	> 10
A. CAPPA: Villadue Pareto	> 5
P. GORETTI: Matricoli	> 2,50
V. M. NICOLASTI: Goussano	> 5
C. FREZZOLINI: Papini	> 6
G. VACCARELLA: Poliziano	> 7
G. ZADEL: Lomenjo	> 12

Si spediscono franchi di porto contro vo-  
glia all'editore Piero Gobetti via XX Settem-  
bre, 60, Torino. Agli abbonati del Baretti sco-  
nto del 10 %.

#### POESIA

A. BALLIANO: Vole di fortuna	L. 5
F. M. BONGIOANNI: Venti poesie	> 8
E. MONTALE: Ossi di seppia	> 6
R. MUCCI: Natura morta	> 5
L. PIGNARÀ: Pietre	> 5
L. RIVA: Passatissimi	> 10
G. SCIORFINO: L'entura	> 5

Si spediscono franchi di porto contro vo-  
glia all'editore Piero Gobetti - Torino via XX  
Settembre, 60. Agli abbonati al Baretti sco-  
nto del 10 %.



il giaciglio ad un cuore cui il rombo del suono giunge di già più fioco».

Ed ecco il George perverso:

«Vedi, son più fragile d'un fiore di meo,  
e più godo della pace che un agnellino innocente;  
e tutta via il ferro la pietra i semi del fuoco  
giacciono, perigliosi, entro il mio petto esagitato.

Io dicendo una scala marmorea  
ove, nel mezzo, posa un corpo senza testa;  
ioi s'accaglia il sangue del mio fratello delitto,  
mentro lo strascico dietro il fraticello leggero  
della mia chioma di porpora».

(Agdabalo)

E ancora:

«La voluttà ci trae lungi del settentrione scialbo;  
ove le tue labbra vampeggiano, ioi fioriscono  
innumerevoli corolle,  
e il tuo corpo scintilla, fra mezzo, fulgiva  
come una neve fiordale;  
fin che ogni arduo risacca d'accordi,  
e si trasmuta in un alloro un gelsomino un dolo...».

Alla scuola di George il ricettoneo due personalità emergenti: Max Dauthendey e Ugo von Hofmannsthal. Benché il primo, in un certo senso, costituisca una opposizione ai principi di George per la sua repugnanza ad ogni lirismo non elementare.

\*\*\*

#### Max Dauthendey.

Rade volte l'essenza d'una poesia corrisponde al poco alla immagine del suo creatore, come nel caso di Max Dauthendey.

Raffigurativi un corpo pingue, addolcito sommarianamente il Stoffe d'ambiguo gusto, ingemmato d'un cravatone che s'instaura mal a centro su d'un ampio colletto a risvolti; il tutto coronato da un viso largo e badiale. Se il baleno sublimico che avvia di tratto in tratto le profondità degli occhi non parlesse d'un palpitante segreto di cose inespresse, ci sarebbe da crederci, in buona fede, di fronte ad un uomo da negozi, la cui sagoma vedremmo, mentalmente, dipanarsi appena dall'interio tumultuoso d'una sagra rustica.

\*\*\*

Nella storia dell'arte nulla è fortuito. Le dottrine dell'arte nuova simbolistica sono logica reazione a quelle romantiche, se pur queste volte porle a fronte non significhi accentuarne più ancora la derivazione.

Alla grande dispersione romantica, dovuta soprattutto all'ansia di annettere nuovi domini, seguita la distillazione diligentissima, per elementi supremi, dell'arte per arte.

Fu un bene ed un male. Ma certo un bene, se si voglia considerare le cose dal lato del «verace linguaggio dell'anima», dello stile cioè, che venne acquistando significati e magnificenze sino allora ignoti. Il romanticismo, nell'affanno verso forme nuove, e nel travaglio d'infrazione delle vecchie, aveva, tranne pochissime individualità, mal riflettuto al problema formale. Il suo era un problema di contenuto, anzi ogni cosa.

Col chiudere invece l'Arte entro le muraglie dei suoi propri reami, il problema della forma veniva ad assumersi senso dissueto ed importante. Non più l'oggetto d'espressione, ma il mezzo d'espressione venne ad essere il fulcro dell'indagine sulle fondamenta creative.

Le correnti romantiche sboccate, sul declino del secolo scorso, attraverso molteplici trasfigurazioni, nell'alveo simbolista, alimentarono ivi una stupenda primavera ripiena.

Artifici d'ogni sorte unico scopo alla loro arte posero il raffinemento fabril d'ogni strumento di essa. L'isvinto degli d'rafi sembrò divenuto al esile, da gergare con un pistillo, spero a penetrare quasi nei pori dell'argento e dell'oro. La parola sembrò divenuta più flessibile d'una stelo, più leggera d'una nube, più impalpabile d'un profumo. Si giunse al punto estremo; al vertice d'un edificio che, per troppa eleganza, bellezza e snellezza, sarebbe stato, avvertendo le leggi della solidità, inevitabilmente destinato a crollare.

\*\*\*

Apriamo ora «Ultrasolito». È segnato, nel catalogo del Poeta, come l'opus n. 1. Fu composto in un villaggio svedese nel 1893, in solitudine.

«E, facendo gli uomini, i fiori e le cose tutte  
cominciarono per me a distinguersi le loro voci.  
Le tinte cominciarono a cantare, il silenzio dei ucri  
boschi divenne come una sonora solitudine estatica;  
poiché nulla turbava queste rivelazioni ineffabili». Così Dauthendey: è dapprima l'addio degli effluvi e dei colori, delle sensazioni ebbre, del «vicariato dei sensi».

L'espressione non può maldestra. Sarebbe disagevole trovarne, se si pensi, una più esatta per il fenomeno, notissimo in letteratura, che incide di sé il primo Dauthendey. Nell'«Ultrasolito».

ed anche nelle opere seguenti, colpisce l'applicazione sistematica d'un processo di amalgama delle sensazioni visive auditive tattili.

Le alghe brune rinfollano, le voci candide dei narcissi molliano e ridono, tra il marino vizio. Il color fiavito gemo, il verde aereo e l'oro azzurro balbettano. La luce è rigida e levigata, la quiete è ricata come l'acciaio.

E ancora, per grazia d'esempio:

«Rifoli di tempesta  
ardono, vermigli come vino;  
il margine del mare è d'un purpureo  
azzurro.

Profonda come ginecristi  
è la riva remota.

Un'iride, greco come  
violetto,  
lungo traverso un'isola  
cilestre come incenso.

Nella tenebra  
rossa, gorgogliando  
un violento risognio».

Il procedimento è vecchio; non si dubita. Già nella «Sensitiva» di Shelley si parla di «Un profumo al vento, che giunge nel senso come una musica». Ma ivi è questione d'un tratto sporadico; qui, invece, d'una applicazione costante.

\*\*\*

Con «Reliquie» entriamo in un solco assai remoto dai puerili cronici. L'amore per la prima volta il suo ingresso nel sacro sacro spirituale. Ne nasce, sotto lo stimolo delicatosissimo, una lirica piena di carità melanconica, di timorosa soggettività.

«Lunghezza il dolce campo lilla di trifogli,  
per sino ai due fusti d'abete  
che inquadrono una pausa,  
si stende, come un vocalizzo di flauto  
la rida, incisa nel verde dei bitumi.

Danmi la mano.  
Ti dirò ciò che questa quiete  
mi ha udito nascondersi.  
Danmi la mano,  
e, nella mano, il cuore...».

Nella poesia di Dauthendey è, di frequente, l'allarme contro una tendenza oscura ed ostile, a respingere la quiete l'anima balza d'un tratto:

«Chi mi chiamò?  
Io sussulto, terrorizzato.  
La lampada,  
fioca e tranquilla,  
vigila

Il mio giaciglio bianco:  
e, d'ogni intorno, profonda  
come un baratro,  
la Notte.

Il mio cuore, che riposava  
assopito con la terra,  
sorrisaliva.

Chi mi chiamò?  
Chi mi chiamò dunque?

Appunto in questo terrore dell'ignoto ci sembra giacere la sua originalità più decisa.

#### Hofmannsthal.

L'arte di Hofmannsthal somiglia un'onda, che, prima di giungere al lido per viver ivi il suo attimo di plenaria impetuosa bellezza, si rintoppa in un subdolo banco di sabbia affiorante sull'acqua.

«Fu precoce, dilatare, triste» tali parole che il Poeta suggerisce l'«Anatole» di Schnitzler, potrebbero benissimo esser valide per lui stesso.

Precocità presuppone un'epoca di concentramento, di secessione completa da tutto ciò che è capace di turbare i tranquilli laghi dello spirito. Ed infatti Hofmannsthal, il cui primo libro, «La morte di Tiziano», risale al 1882, quando cioè egli aveva diciotto anni, visse lo spazio anteriore in una solitudine intima.

Vi sono alcune indoli poetiche che possiamo, senza deformazioni, affigurar a quei saltari che si attrappiscono e si raccolgono in sé stessi prima di lanciarsi, per consegnare un balzo più lungo. Altre, per contro, cui questo sforzo preliminare sgagliarda ed intormenta per sempre il vigore dei muscoli.

Hofmannsthal è delle intine. In lui la poesia è rimasta in bocca, non s'è espansa in corolle, come un ro-ain strinato da una lirina improvvisa. Non ostante che, forse, alcuni, sottilizzando, potrebbero ledere la primizia della promessa sulla sviluppo intero, e della gemma sul fiore.

Ognuno rammenta una pagina di Gauthier che in nella prelazione ai «Fleurs du mal». Il lirico francese esplora sin le stirpi più remote del meraviglioso albero della Poesia. Egli ne segue gradatamente il sorgere, dalla semenza da prima gettata nella gleba cilestrica, sino al terminale ghigliardarsi fruttuoso.

«Il Poeta può da allora (da quando cioè imprende a batter la propria strada) considerarsi come accolto nel resto degli uomini. In lui, l'azione s'arresta; egli non vive più, ma diventa lo spettatore della vita. Ogni sensazione gli diventa pretesto d'analisi. Involontariamente, egli si adoppia, e, in attesa d'altro soggetto, si fa il dilettante di sé stesso. Se gli manca un calceatore da seccare, si prosciende egli stesso sulla lastra di marmo nera, e, per un prodigio frequente in letteratura, effonda il bisturi nel suo cuore medesimo».

L'arte di Hofmannsthal s'è levata a questa lase. Per lui il mondo esiste — e come! — Anzitutto a scapito dell'altro, di cui l'estetico non è che il simbolo impreciso. Hofmannsthal è un caratteristico esempio di quei temperamenti retrattari alla vita, che, per quanto s'argomentino di rimontarne il corso verso le sorgenti native, son tuttavia respinti dalla corrente alla cui

violenza non riescono a sopravvivere. Ed è notevole a prezzo di quali tremendi lacerazioni! Il Poeta cerchi squarciare il velo greve che gli si è avvolto alle palpebre.

Di questo affanno verso le libere potenze della vita in atto è corrossiva testimonianza «La stolta e la morte», una specie di dramma lirico ove nello stolo (Claudio) è adombrato l'autore stesso. Se ne sprigiona una «Weltanschauung» desolata ed aerea, come un sentore di crisantemi putri.

«La corolla crepuscolare era ricolma  
d'un profumo grigio-argenteo,  
come quando la luna irradia tra nubi.  
Ma non era tuttavia notte.  
Cil grigio-argenteo profumo della corolla oscura,  
fluttuava, dubi, i miei pensieri,  
mentre io più sempre sommergevami  
nel sarruante mare stralucido,  
lungi dalla vita.

Eravi i meravigliosi fiori,  
i cui colori brillavano indistintamente,  
intrichi d'alberi tra cui  
una luce fiavida come di topazi  
sgorgava in caldi foti, coruscando.

Tutto era pieno d'un profondo gergio  
di musica profondamente melanconica.  
E questo — sentiva io — benché non potessi com-  
- «La Morte» (prendere appieno —  
«La Morte che è divenuta musica, acuta e na-  
- dolce e accuratamente luminosa, (stafica)  
- affine alla più desolata vestigia.  
- Ma, stranamente,  
- una brama della vita pianca, indicibile, nell'anima

(mi):

pianse come piange uno  
che serra un grande naviglio  
delle gigantesche vele gialle  
trapassa, verso sera, sulle acque  
cupe i celesti, presso  
una città: la sua città natia.  
Egli allora riguarda le strade,  
ode favelle le fontane, aspira  
il profumo dei cespi di samburo,  
rivede se stesso, bimbo, a seder presso la riva,  
con occhi meravigliati, pieni d'angoscia,  
pronti alle lacrime; vede, attraverso la finestra a-  
- la luce accesa della propria stanza; (perla,  
- ma il grande naviglio lo trasporta con sé più lon-  
- (tano,  
- scrivendolo sulle acque cupe e celesti senza stre-  
- (pito,  
- con le sue vele gialle, gigantesche e difformi».

Per altro, l'iperbia lettore, ai cui occhi i cruci-  
del Poeta non han valore se non trashgurati  
in più pure essenze, ha da riferir grazie al tor-  
mento di Claudio; poiché esso gli dischiude, nel  
campo del mero sensualismo visivo, orizzonti di  
magnifico splendore.

Alla antica teoria romantica della identifica-  
zione ideale tra spirito e natura, espressa dal fa-

moso aforisma: «la natura è lo spirito visibile, lo spirito la natura invisibile», succede la concezione d'un atto distacco, d'una chiara contrapposizione di termini. Lo spirito si pone di riscontro agli spettacoli della natura non per rimpian-  
gere, come Faust, che siano solo spettacoli; ma per sentirsi, in opposizione con le forze e le leg-  
gi dell'universo, più altero, più solo e più ricco.

Il Poeta di cui parliamo, adora lo stazzo sino alla sofferenza.

«M'era immagine che un misterioso appello  
travertasse l'azzurro notte respirante.  
La Natura non era occupata dal sonno.  
Con un fiato profondo ed umida labbra,  
ella giaceva nella grande tenebra,  
ascoltando il brulicare delle cose segrete.

E il bagliore degli astri fittiva, trapelando,  
sui prati molli e vividi...  
E tutti i frutti dal fiore pesante si gonfiavano  
nel pieno lume della luna,  
e tutte le fonti fulgevano al suo transito,  
e gravi armonie si risvegliavano.

«I dove l'ombra delle nubi trapassava rapida,  
sare un battito come di leni passi ignudi,  
io mi alzai pianamente:  
allora alid nella notte un suono dolce,  
come se s'indisse sommessamente modular il flauto  
che il fumo pensivo si stringe nella mano,  
ritto presso l'oscuro laureto,  
presso l'isola delle violette notturne.  
Io lo vidi, immobile, lucente marmoreo;  
e a lui d'attorno, nell'umido azzurro argenteo,  
in cui si cullavano i pomgranati aperti,  
vidi svolger chiaramente moltitudini d'api,  
e suggerire, chine sul termiglio,  
gli effluvi della notte e le lufte mature.  
E, come il somnesso alito della tenebra  
mi feriva la fronte coi profumi del giardino,  
mi parve di sentire come il fruscio d'una morbida  
e quasi il tocco d'una mano calda. (veste,

Nelle striscie di chiaro di luna  
le libidine danzavano,  
e tutto stagno si distendeva un molle bagliore,  
mentre esso sciabardava brillando.  
E non so se fostero cigni,  
ovvero incembra candide di najadi bagnanti;  
e quasi un soave odore di chiome femine  
si mischiava agli incensi dell'alto...».

Hofmannsthal ha tentato ultimamente anche la  
commedia borghese; ha provato ad interessarsi  
anche alle passioni d'uomini dell'esistenza coti-  
diana. Ma, come ognuno immagina di leggeri, ha  
fallito del tutto. Egli s'accusa una superbia poeta  
lirico; troppo poeta, anzi, per non evocar la fi-  
gura del lavaloso re Irgio, che, tutto trasforman-  
do in oro ciò che toccava, fu ridotto ad implorare  
dal Dio la revoca di questa condanna deliziosa-  
mente crudele.

## RILKE

al naviglio, in parvenza di lido,  
ed al lido in parvenza di naviglio.

Tu noni e vai: i serrami si chiudono  
dietro di te senza un soffio.  
Tu sei il più leggero di tutti,  
di tutti quelli che disforano le cose leggere.  
L'anime possono farsi al assente al tuo solco,  
da non distinguere lo sguardo dal libro  
allor che le sue figure s'illuminano,  
inazzurate dalla tua ombra;

poi che tutte le cose ti riecheggiano,  
o sommessi ed o sonoro...».

Ed in tale securità tranquilla, tramontano la  
nostalgia ed i desideri, di cui il Poeta ha già  
nostalgia:

«Ecco la nostalgia: rimanere saldo tra il finito,  
e minima patria possedere nel Tempo.  
Ed ecco i desideri: bisbiglio  
dell'ore cotidiane allunganti con l'eterno».

La vita dello spirito s'estende, nimbata di splen-  
dore, le potenze individuali si moltiplicano e di-  
latano:

«Ninno può dirmi fin dove s'estendono i limiti  
(della mia vita):  
e' non sia anche la forza dell'Urognio,  
o l'onda d'un lago,  
o una delle palme, delle scialbe  
bèride che tremano nel vento gelido di primavera».

Rilke è senza dubbio il più grande melopoeta del  
momento. Qualche come biografo non è disutile.  
Nato in Brno, a Praga, nel 1875, egli non  
tradisce il suo nascente in quella che Wagner  
dice «la terra degli arpeggiatori e dei cantori no-  
madi».

#### Critica - Filosofia

A. D'ENTRÉVÈS: La filosofia gieri-	L. 7,50
P. GODET: La filosofia politica di	
F. Alfieri	» 6
G. MARONE: Difesa di Dulcinea	» 10
P. MAGNUS: Eredità dell'Ottocento	» 6
T. NAVARRA: La rivoluzione francese	
e la cultura siciliana	» 6
G. SCORRINO: L'epoca della critica	» 3
A. TILDE: La spaccio del bresione	
trionfante	» 5
M. VINCIGUERRA: Un quarto di secolo	
(1900-1925)	» 5

Si spediscono franchi di porto contro va-  
gli all'editore Pietro Gobetti via XX Settem-  
bre, 60, Torino. aggl abbonati al Baretti scuo-  
to del 10 %.

#### Romanzi - Finzione

A. ANIMAZI: Sara lila - Romanzo	L. 10
di Montmarini	
V. CANTO: Io e me. Alla ricerca di	
Cristo - II ed. accresciuta	» 6
T. FIORE: Erre svegliato asceta per-	
jetto	» 4
T. FIORE: Uccidi	» 10
R. FRANCHI: La Maschera	» 5
R. JESUM: Il dono di Lucifero	» 5
E. PRA: Fole	» 5
P. SOLARI: La Piccinina	» 8

Si spediscono franchi di porto contro va-  
gli all'editore Pietro Gobetti via XX Settem-  
bre, 60, Torino. aggl abbonati al Baretti scuo-  
to del 10 %.



# IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE

Settimanale  
Editore PIERO GOBETTI  
Abbonamento annuo L. 70 - Estero L. 70  
Un numero L. 0.50

QUINDICINALE Editore PIERO GOBETTI Torino Via XX Settembre, 60

ABBOONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostentore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II — N. 14 — 1-31 Ottobre 1925

SOMMARIO: FRANCESCO: Il più Renan — E. DIANTONIO: *Lirica inglese odierna* — Poesie catalane: J. Maragall — A. G. CAGNA: *Alpinisti ciabattini* — Si spedisce franco di porto a chi manda vaglia di L. 8 editore Gobetti-Torino  
M. GIUSTO: Il Teatro del colore — A. CAPP: La pittura R. Zaccaria.

## IL PIO RENAN

Renan è di quei gridi di anima che esplodono in un'apparizione e rovinano il mondo come una guerra. La vita di questi pericoli di anima si divide in due parti: la prima è di maledizione e di guerra, qui si ricreano, si torturano, si esplorano; la seconda è di benedizione e di amore: qui, scendono il monte.

Si laureano discepoli quando han lasciato la cattedra di professori spietati. Dal Collegio di San Supplizio passano a collaborare alla nascita della *Libertà di pensare* che non è proprio o solo un giornale con la quarta pagina.

— Qu'on lasse plus de lumière — è la loro divisa.

Vengono per lo più di fuori. Rousseau, Chateaubriand, Lamennais, non sono, come non Renan, della Firenze di Francia, che dà la chiarezza e la facilità di Descartes e Voltaire.

Questi esplosivi di mattina, che si sono inaccorati per lunghi anni senza aver chiaro lo scopo, come voluti da una volontà più sicura, sono eterni erranti senza terra. Non possiedono nulla e sono, come dice Renan, di sé — semplici locatari della terra, e traversano il mondo, senza certo attaccamento al mondo. « Dio ci ha dato l'usufrutto dell'universo » così ripete Renan.

Prima, erano forse professori di greco Così, Zarathustra! Prima, erano una disciplina linguistica o una *Teologia di Heranger*, studiata in classe. Ora, s'accendono in comunità di liberi ricchi, vedono il vero, in un lampo. I versi sono sempre schiavi anche se s'alzano a liberi schiavi, come un mezzo. Ciò che è libertà, è poesia, quando è nata. Due ispirazioni, ci sono. L'una è la improvvisazione, contro cui si sceglia Verbae nel finale di *Sagesse*, la colomba che si aspetta con le braccia in croce sul nudo del cuore. L'altra è la subitanea che suppone prove e elizi, e mille Saint Nicolas, Saint Supplique, Stanislas, collegi di metria e di stile. Allora l'ispirato, che è anche predestinato, chiude ogni cosa, dissolve ogni fermezza tecnica di Vaticani e di ombre, scrive le *Origini* ed i *Popoli*, liquida le tavole della lettura ormai superstiti. Ripristina la lirica, da tutti i teatri, che non Pirandello e sera o politica di figura. Dove Chateaubriand, persi ormai la nascita del cristianesimo, raccomandano in fede per ragioni nella inerenti l'esistenza di lei, come la pompa delle cerimonie e la decenza delle ispirazioni lontane all'arte oratoria e rivendica i begli atti compiuti da singoli, e i turpi destini dei neocriti del Cristianesimo, come se ciò argomentasse in favore di una verità e non fosse questa un assorbire continuo l'aggettivo inautentico, momentaneo, nella musica deserta anonima della strada rettilinea, tutta un risveglio di radici inaspettate. — Renan filtra la sua spia di saggio e sfugga la gran multa della notte. Quando l'opera è compiuta, certo una rovina si espone, da questo gioco di nevi di profumo. Non solo il dogma è diluito in domani senza pigli, non solo il miracolo è deposto in un razionalismo che ha la virtù dell'incanto, come se le late della sua Fontana di giovinezza, campilavvero, nella fantasia di Renan, una gioia di luce; non solo la salvezza e volatilizzata in impacciata *umane*, e inafferrabile tremulo di giorno; — ma anche le virtù elementari l'una persa la loro radice di dovere, e il fenomeno universo non è che uno spettacolo naneo che Dio si concede per divertimento. Il romanticismo di Lamartine e della passionalità di lunga l'urante della prima metà del secolo aveva lasciato il luogo a una *grande curiosità del vero*, a una illimitata fiducia nell'*Avvenire della Scienza*, e nella inafferrabilità della critica positiva. Il genio che aveva abbracciato lo spazio e tornato poi le braccia vane al petto, si era deciso, con la stessa fede, a prender partito per la ragione, a desiderare il tragico della verità a ogni costo. Non era più il tempo delle tentennate di Voltaire contro il concreto e il sodo del Cattolicesimo e del miracolo. Voltaire s'uffrì. E il pensiero di Renan, che come tutti i lirici, che non fu mai *verbi*, odia il supplizio di Mesenzio e il disconoscimento del limite, che, se lo strappazi, ne viene il cavallo *dioratore di terre*, perché non giunge il centro. Al morto il morto utilissimo la carica sbrigate e plebei di Voltaire contro ogni mistero, pane da giorni, — ma, se gli prolunghi il momento, ipotizzati il mezzo che è sempre da morire ove arriva. Tutto è poi, niente è *sempre*; e pure l'aggettivo incerta strilla stridulo che non morrà mai! E lo cerca già il mare del continuo. Voglio vincere la corsa! — s'impenna l'aggettivo fuori via... La macchina resta al palo, e la divina macchina della strada fiamma continua il suo detto sognare.

Lo chiama *controverista*, lo ammette *grand-nome*. Nelle due lettere a Strauss ne fa lodi più gloriose. Ma, di Voltaire, pariginissimo, come un'ideologia e un abbaglio di paradosso, perveniente di sorpresa che passa, brillantissima, non devotiva. Renan, mai essere tanto devoto. Fu, un mezzo; e i mezzi possono anche riconoscersi utili, senza levar

loro il cappello! Anche l'ombra ha il suo da fare nell'economia della luce. Non vuol dire che ci si abbaia a brivere al suo partito. Renan nota che Voltaire lavorò la guerra con la guerra, e fece bene! Ora, si tratta di andar oltre, c'è qualcosa di meglio da fare. Dissi il fatto, senza opporvisi, inutili! — per suo meglio, di là. Ciò dice molto anche per intendere il senso particolarissimo e inconfondibile, che ha Renan della Storia, la fantasia di Dio. Per noi, che ascoltiamo l'Enrico IV di Pirandello, e siamo stati avvezzi alle strepitose manovre sulla storia, compiute dalla buon'anima, la teralite sincera, di Carducci, la Storia ci pare un lenzuolo luerario, un po' sempre. Gli è che leggiamo la lettera, invidiamo quasi, il riposo di quelle date e di quel dati di fatto, che non debbono più *avvenire*, che sono forma perfetta, dunque morte. E invece ogni storia è *guerra*, in quanto dietro il dorso del leggibile e del fatto, *avvenire*, eterna, la gran logica equestra, il fluido di risvegli, della linea di Dio. L'eterno ritorno è la cantonata di Nietzsche. L'ha smentita, pure!

Questo senso della storia, chiaroveggenza responsabile, nella quale ogni coscienza deve *arrivare* non *credere*, centro vivido, anche della più stupida materia morta e lontana, che riposa, per vivere, su tutte le stelle lecite di occhi del firmamento sommerso sotto il santo oceano laico di Dio, e non è dunque materia, una condizione dell'invisibile, per esistere, è la precisa distinzione, è l'aristocrazia sincera, di Renan, che chiama, senza contraddire storicistico.

I vari Mariano che scrivono le opere cantate, dalla carta liscissima, trovano che Renan indusse tanto alla ipotesi, che il polso dei fatti e le prove dei risultati sono quasi fuori, nella sua Storia di *Origini*, di *Popolo*, di *Religioni*, di cori umani laici e snati. C'è del vero, nell'appunto. Renan fu laboriosissimo, conobbe l'ebraico alla perfezione, tutta la vita dedicò alla conoscenza, alla curiosità esigente, e rivolse i suoi fiumi d'anima verso le tende eterne del mare di Israele, il popolo, per noi, *antipateticissimo* (ha ragione Cecchi e Cardarelli ha ragione), per Weininger, Immanuel, per Herder, poeta, per lui, Renan, *morale* di sua essenza. Se avesse un'altra vita, Renan la dedicherebbe all'educazione del popolo Greco, il re dei miti. Sia di fatto che Renan scelse il più antico... E non fu per questo. Il sangue bretonne, svegliato nel figlio di Treguier, dove è in vista il capo Finisterre e la nascita lirica del puro mare, rende, sospetto, Renan *contro la retorica del sentimento*, che *trappola famiglia* giurica alle stirpe latine, e dalle quali, isolata con un senso aristocratico del limite e della primizia di quelli che, tra le persecuzioni, han saputo *durare*, la propria terra, *linda*, *riservata* — è lui che dice, — tutta vivente in profondo, comunicativa poco, ma sensibilissima come un traslato filo di raggio, e una mascolità inespansiva, ma perlopiù, lapresenza. Ce n'è abbastanza, quando si aggiunge la simpatia della strada e dell'instabilità alla cosa, nostra sempre, al concreto caduco, che fece dedicare a Renan la poesia degli infiniti e i viaggi senza ritorno, — (tu in Siria, Fenicia, Palestina, Egitto, tutta l'Europa cercò) —, ce n'è abbastanza per giustificare la preferenza data al popolo della tenda, straniero alla terra, e nato del cielo. Le *corpiulente* perocose sono sempre i *Monti di lettere*, i *Vaticani maestri*, Satana, cioè, e intrigo. Ma perché un'idea duri quaggiù, non basta l'originalità lontana, occorre il sussulto dell'astuto, e che San Francesco sia compiuto dal Frate Elia Briceone, — l'esperienza è di Renan! Egli non ha avuto il suo Frate Elia; — il suo Gesù non ha avuto l'ultimo paragrafo dell'ultimo Vangelo, il Vangelo non lirico; perché, salvo a farlo apposta, il lirico è sempre *sinottico*, e non mica il filosofo, come Platone voleva! Per questo, Renan si accorge che la sua azione sul mondo sarà breve, e non avrà che diviso un momento i suoi coetanei. Non si lamenta; sorride. Non saprebbe abdicare al suo sorriso marino e sovrano. Ma chi si ferma a questo, e non legge il sommario di questo *Venire dell'anima* che fuori è tanto gaio e dentro è straziato, dimentica che anche il fiore del mare si cui secherrano i bimbi dello zefiro, — di un'urgenza del suolo, è, dopo il tritolo... L'antite si ferma troppo al *ritratto* di Renan, nel suo tacchino di corsa. Faccin *episcopale*, *zucculenta*, *rabellissima*, va bene! Ma chi è dentro, è il centro, e non vola Renan, e il tonolo pada no nullo d'illamia, seoguardando l'immagine *nechi* *popolo* di respingere la rovina dell'Anticristo, dalla città del dogma, la città tutta una mammella, dove il Vaticano ha ragione! A Roma, nel 1872, Renan scrisse l'ultimo volume delle *Origini* (*l'Anticristo*) e fu ospitato da Cavour. Due *origini* si riconoscevano. L'origine d'Italia, improvvisamente laica, come il cielo sparato dalla breccia della murata di fuori l'orta Pia; l'origine dell'anima dalla morte del dogma tutto un sono. *Dilettantismo*, quello di Renan! Intendersi bene su questo! La parola è di Bourget nei suoi *saggi*. Da prima, Renan fu un filosofo indurte, un adoratore della scienza spe-

riamentare, religiosa del vero. Quando lo destituirono nel 1864, si doleva perché la sua cattedra era un orazione e glaciatoria, era esame scientifico, matematica d'anima; dunque, non aveva scopo di disturbare coscienze, ma di dire il vero. Fia dal Collegio di Issy, i lavori di linguistica lo trattergono, insieme, dalla questione dell'ortodossia, che affronta, dopo. La tecnica preparata e l'aeralelo su tema, che non sente, questi sono i suoi scogli. Tutti gli alati Duchesse, brava gente, al meraviglio in coro che un alunno così intelligente scriva così male! Non capiscono che c'è un coraggio invisibilissimo nel non procedere che c'è bene, distinguendo i piani, — e conosce assai bene, e ha ben marci di azzurri tutti i versi delle me-

triche è i paragoni delle stampe e gli allabeti distretti, chi dice il raggio e la lì ventila tutta una verità con l'anima, non deponibile fuori!... Il centro di Dio esplode in mondo, ma non ritorna, questo, dall'origine, se non per *perdersi* fuori, in capostorni ed in lussurie di terre, che i cavalli di Giobbe col boccone divorano e non giungono al centro, l'ho scritto. L'uno sta, certo, prima. E' centro. E' dissolto ogni fuori. E, se esplode, spara tutte le grammatiche della natura gentile. Va bene, che quelle poi ricompongono l'origine in un organismo concreto. E' il *prete di Neai* che vuol sfelare la lettera, se non provvede in tempo, muore giusto al quint'atto. Il dramma è di Renan.

FRANCO.

## LIRICA INGLESE ODIERNA

Un evo luttuoso e grande è spirato, come il messaggero di Maratona, esulato per la sua corsa frenetica di annunziatore, sulle soglie del secolo. Come entro le spire della cuna marina, noi ne percepiamo ancora, molteplici e remoto, il rombo persistente.

Per la poesia esso fu, quanto altri mai ferace di incunparabili rigogli: come vado appare il lamento dell'antico che si lagnava non riantessuto più jugeri da mietere!

Meteorie turbinate solcarono i cieli della lirica, descrivendo parabole fiammacee e disgregate: si al tramonto, si l'innamenterano e moltiplicarono dissolvendo.

Un cielo, per vero, in preda a travagliose gentile appaie l'era vittoriana in Inghilterra. Dalle profondità dello spazio si lanciano in vernighia lura ascendente immensi astri diomali, L'uovo, Swinburne, si spegne all'alba dell'età nuova.

\*\*\*

Tra gli arbusti del novo orto delle Elionidi novecentesche, Rupert Brooke rendeva immagine del più promettente. Splendevano in lui i presaggi delle fruttuosità future: sarebbe stato egli senza dubbio l'albero esorio, cui il produrre fruttele di oro granito non avrebbe tolto di mormurare tuttavia al più tenue blandimento dell'aria. Possedeva una visione netta, e la facilità di fermar l'immagine sigillandola: una emotività profonda, per cui la sensazione continuava a vibrargli dentro, pur dopo d'aver ricevuto il crisma espressivo. Ascoltate quale suprema pacatezza tremante:

### I MORTI

Codesti umani cuori  
laron detersi prodigiosamente  
dal duolo, esaltati dal giubilo.  
Gli anni li avevan polti:  
possedevano l'altia,  
e l'oceano, e i colori terrestri.  
Avevan goduto il moto,  
ed ascoltate muscile: cògnito il sonno e la

(vigilia:

amato; contratto amisti:  
provato il subito  
rinascimento della meraviglia,  
la defezione della solitudine:  
toccato corolle, e manevoli  
stoffe, e l'altra.  
Or tutto ciò è finito.  
Codeste son 'acque, che i Venti  
mutedoll cònciano a riso,  
che i ciedi opulenti  
illuminaio tutta giorno. Ed ecco,  
il Gelo, con un cenno,  
ghermisce il flotto  
die danza,  
arresta ogni sua leggiadria  
vagabonda. E non lascia  
che un fulgore non tranto,  
una raccolta radianza,  
una laguna, una pace che brilla —  
al cader della notte.

La guerra ha reciso lo stame della vita al lardo giovine che a se stesso, innanzi tratto, ha cantato l'epicio: « The soldier » una delle poche cose degne di sopravvivere alle improvvisazioni suscitata dal canaggio spventoso.

\*\*\*

Walter de la Mare riprende la vecchia ballata, la ballata di Percy tutto profusa di leggenda, e vi infonde uno spirito nuovo, oltre misura diverso, per esempio, da quello di Scott o di Burns. Tenta anzi una inversione di parti nel breve quadro di tal forma antica: « The listners », l'elitto non è postulato traverso una narrazione lugubre, il racconto d'una guaddana, ma con lo slittare tutto il tragico di un misterioso silenzio, il cui cerchio allucinaio il Vlatore soffermato è incapace ad infrangere.

Walter da la Mare eccelle nel monotonismo, nel trarre ogni conseguenza dall'interesse specialmente voluto d'im solo colore, d'una tonalità unica; per modo da melodiare in ambito e limiti

inlessibilmente prefarsi. Un tale processo egli apinge sino alla ossessione;

### ARGENTO

Lenta, silenziosa, ora la luna  
vaga, illuminando, su la notturna  
cima, e, birciando illumina le frut  
d'argento sovra gli alberi d'argento.  
Le casipole bevono la luce  
sua d'argento Ira gli embri di d'argento:  
dormo il mastino, steso come un ciocco  
nel caviglio, su stipite d'argento:  
dal colombaio albeggianno le piume  
delle colombe, cui raccoglie un sonno  
dalle piume d'argento; ed il lepratto  
che lugge, presso, ha argentea zampe ed oc-  
(chi

pure d'argento: e dentro le peschiere  
scintillano, tra cilani d'argento,  
nel gorgo argenteo, scardove d'argento.

\*\*\*

Aldous Huxley è un puro descrittivo: e nella sua trascrizione del passaggio, mirabile. « Ove tu sei, sii tutto: per tal modo sarai invincibile », esorta la « Elegia di Marlenbad », Huxley purtroppo non obbedisce al consiglio salutare: un notevole principio:

O pastori, s'accordi il vostro sufolo  
a quei lontani gattici eccelsi:  
tragiungon essi, sottilmente aguzzi,  
il ceruleo mormure del colle  
l'uscio l'erba rorida nell'oro dei vesperi,  
sien taciturni i ciedi.  
Ascoltare ora l'albaro che d'iplica  
le sue umide gemme,  
come pulbere:  
tra l'aereo loggiamo:  
l'albaro che stormisce in lurtivi susurri,  
con le gemine squame  
perenni.

egli scappa senza indugio con inopportune considerazioni, pochissimo personale, circa gli indefiniti desiderii che gli sembra s'espriano nel balzo verticale dei pioppi e degli acrispiti.

Il suo « Song of poplars » si riscatta tuttavia in fine per una strofe perfetta.

« So, I have tuned my music to the trees,  
and there were voices, dim below  
their shrillness, voices of the hills, and a golden cry  
and then vast silences ».

Noi non possiamo in nostro cuore che suggerargli di spogliar al più presto la comparsa e sembrare che stabilisce tra lui e la poesia dell'ottocento primo, relazioni così manifestamente illegittime.

ELIO GIANTURCO.

## IL BARETTI

In meno di un anno di vita ha conquistato il suo stile e il suo posto nella cultura italiana contemporanea. Senza ammacchi e programmi strepitosi ha dimostrato che i giovani italiani del dopo-guerra sono capaci di creare una rivista di pensiero e di letteratura europea senza provincialismi e senza retorica.

I lettori hanno il dovere di aiutarci, di darci i mezzi per fare del *Baretti* una grande rivista. Ogni abbonato deve trovarci un nuovo abbonato. Alcune centinaia di amici che si sono dimenticati di pagare l'abbonamento devono affrettarsi a mandarcelo altrimenti non riceveranno più il prossimo numero. Chi vuol fare propaganda ed richieda copie di saggio.

Nei prossimi numeri l'inchiesta sull'idealismo e una serie di saggi sulla cultura regionale italiana.



Poeti catalani

## JOAN MARAGALL

1860-1912.

Nato e morto a Barcellona. «Poeti uomini hanno ispirato una più generale simpatia» dice Joaquim Ruyra, che nel suo prologo alle opere complete del poeta ha fatto dello spirito e della figura di questi una inarrivabile descrizione. Del Ruyra sono anche queste parole rivelatrici: «Maragall era più anima che corpo. La sua faccia di una chiara adustezza, nell'impeto d'una emozione qualsiasi si coloriva d'un rubito rosso quasi luminoso, simile a un'aurora che invade un pallido cielo, e ciò, unito allo splendore degli occhi e all'esaltazione fulgida del sorriso, gli dava una specie di trasparenza che accusava una fiamma interna; si sarebbe detto che attraverso la fragile materia si diluasse intorno il tempestoso spirito».

Joan Maragall portò alla poesia catalana respiro nuovo: d'un uomo che, venendo nella città turbinosa, rimpiangeva la semplicità primitiva della campagna — in un clima più alto — d'un essere appassionato delle cose terrene che si sente commosso in tutto lo spirito da una corrente di alto misticismo. Egli era un fervido adoratore della divinità e voleva trovare il riflesso puro nella bellezza, la quale gli si offriva quasi sempre in forme viventi. Lo scrittore Ramon-María Tenebre — che ha fatto un'ammirevole analisi del talento poetico del nostro artista — lo ha detto: «Maragall ama tanto più gli esseri vivi, quanto più spontanea è la loro attività, anche se diretta per vie errate», e ricorda a prova di ciò talune composizioni maggiori del poeta quali *Fra Geri* e *Il Conte Arnau*. Da questa doppia natura del suo temperamento il poeta derivava le due vene gemelle del suo lirismo: la diavolazione spirituale — che in lui aveva sempre la geniale improntazione d'una illuminazione divina — e la descrizione poetica e calda della terra. Il poeta *Diaz Canedo* ha compreso e rivoltato come nella poesia maragalliana le leggende non siano che una derivazione del paesaggio. Queste due correnti liriche, che nella produzione del poeta barcellonense si alternano, si ritrovano unite nella grande tela del *Conte Arnau*, nei versi fervidi di «*Escalium*» e un ultimo lampo di genio le fonde mirabilmente nel «Canto spirituale».

Il Maragall non riconosceva altri limiti estetici oltre quelli costituiti dalla sua emozione interna. Per lui l'emozione era tutta la poesia e la poesia il centro stesso della sua vita. Fu un avversario della retorica, proclamando il potere parola viva contro la disciplina della metrica e che l'ideale della poesia è quello di «suggerire tutto un mondo con una sola parola». Teorizzava che in poesia il concetto nasce dal ritmo delle parole e che compilo del poeta non è dire cose nuove, sibbene scoprire l'ignota meraviglia delle cose note; e ciò perché egli considerava e sentiva il momento della creazione poetica come un momento di genio.

Nato al calore d'una fervente visione delle idee e delle cose, la poesia maragalliana non poteva non rivelare la sua ulteriore inquietudine, e da ciò viene ad essa poesia quel che di commosso che prende il lettore come un'apparenza di vita intensissima sopravvivenne nel nesso delle parole.

Maragall fu poeta aperto a tutte le correnti dello spirito, uno dei più grandi del nostro tempo, secondo Unamuno. Era in lui l'avidità delle forme belle, desiderava dissolversi a tutte le acque per trovare in tutte la stessa freschezza e voleva raccogliere la scintilla che arde in ogni idea. Ma gli mancò l'istinto dell'analisi che gli diede di conferire forma di speculazione concreta ed ordinata al suo pensiero. Le sue teorie furono la giustificazione e l'esplicazione più giusta della sua natura. All'incapacità analitico-critica oppose la forza d'emozione. E quando il ritmo gli saliva alle labbra, sembrava che si trasfondesse nel suo canto una febbre sacra. Perciò Manuel de Montoliu ha potuto chiamarlo poeta dionisiaco e dire che la sua poesia è «la scuola delle grandi divinizioni e delle grandi incoerenze».

Ci immaginiamo il Maragall egualmente devoto a Novalis e a Goethe (di cui fu il traduttore); la sua immaginazione ostenta come una fiamma tra le due fiamme accese dai due grandi tedeschi. Tuttavia egli appartiene a quella specie di poeti che non possono essere giudicati con un definitivo e completo giudizio dai contemporanei i quali subiscono ancora il fascino della loro grandezza.

CESARINO GIARDINI.

Opera: dopo la morte di Joan Maragall fu pubblicata l'edizione completa delle sue opere in undici volumi. Cinque formano la serie catalana e sei quella castigliana.

Serie catalana: vol. I - Poetiche, Visioni e canti, Le disperse, Al di là, Segue, Vol. II - Nautica, Canti omerici, tradizione della Prima olimpica di Pindaro, Ton e Guida, Frammenti dell'«Enrico d'Offenburg» di Novalis, frammenti del *Conte Arnau* e altre traduzioni, Vol. III e IV - Scritti in prosa (Note autobiografiche, Prologhi, Flogi, Discorsi, Necrologi e Scritti diversi), Vol. V - Traduzioni dal Goethe: *Ifigenia in Tauride*, *Faust* (parte I), ecc. ecc.

## LE NUVOLE DI NATALE

Non so quale segreto faccia delle nuvole le nubi di Natale che nel cielo non portano tristezza. Nel purissimo azzurro stanno come un tenue velo che s'accende alla luce del tramonto e lascia a notte scorgere le stelle.

Veder brillare gli astri tra le nuvole è la più bella delle cose belle.

Tenebre di Natal, non siete tenebre: io vedo meglio in voi che nel più limpido giorno. Oh! la notte che passi silenziosa! Nubi che sulle stelle trascorrete! Luce che ovunque splendi e non hai luogo! Oh! Stalla di Betlemm che ovunque sei!

Quando vogliate rallegrarmi il cuore parlate dei Natali nuvolosi e mi vedrete simile al fanciullo che sorride nel sogno a ciò che vede meravigliosamente ad occhi chiusi.

## CANTO SPIRITUALE

Se il mondo è tanto bello per chi sappia guardarlo, gli occhi pieni della pace vostra, Signore, che di più potreste darmi in un'altra vita?

Perciò sono geloso dei miei occhi, del mio volto, Signore, del corpo che m'avete dato e del cuor che vi palpita incessantemente... perciò temo così la morte!

Con due sensi diversi mi larete vedere questo cielo azzurro sopra le montagne e l'immenso mare e il sole che scintilla su tutto?

A questi sensi date l'eterna pace e non vorrò altro cielo che questo cielo azzurro.

Non comprendo colui che disse «l'eternità» solo al momento della morte, che ogni giorno io vorrei fermare tanti istanti di bellezza e farli eterni dentro il mio cuore.

Forse «l'eterno» è già la morte? E allora che sarebbe l'esistenza? Soltanto l'ombra, forse, del tempo che trascorre, l'illusione di ciò che è presso o pur di ciò che è lunge, l'ingannatore computo del molto e del poco e del troppo? Ingannatore perché il tutto è già tutto.

Che m'importa? Sia come sia, la terra su cui vivo, così vasta e diversa e transitoria, questa terra, con tutto che vi ha un nome, Signore, è la mia patria. E non potrebbe essere anche una patria celestiale?

Uomo sono ed è umana la natura di quanto posso credere e sperare: se qui, Signore, si ferma la mia fede e la speranza mia, me ne larete una colpa nel cielo?

A BENEDETTO CROCE — perché negli *Appunti della Critica* si ricordi della Calabria.

1. — Non è possibile discorrere della cultura calabrese di quest'ultimo trentennio con tagli netti e con elencazioni complete. D'altronde, più che un esauriente studio analitico, qui basta fermare i lineamenti sintetici di quello che più propriamente vorrei chiamare movimento culturale in qualche modo connesso alla Calabria. Per ciò non saranno ricordati quei calabresi, come l'Anile e altri, che più esattamente vanno considerati come italiani per i caratteri dell'opera loro. Già alcuni scrittori nati in Calabria, appena di là dal Pollino e all'Aspromonte, leccero del loro meglio, come Vincenzo Morello, per cancellare dalla loro vita, e più dai loro scritti, anche il ricordo della terra natale, quasi fosse un obbrobrio, e vi ritornarono soltanto quando l'offa d'un collegio elettorale li sospingeva, benché antiparlamentaristi, a sfoderare la carta di nascita. Ma tant'è: accanto agli spiriti, diciamo così, continentali, aspiranti al *cadet* nazionale o europeo, altri moltissimi impressero all'opera propria un carattere spiccatamente «calabrese»; e alcuni caddero addirittura in un palese *peccatissimo*, esportatore nella nazione e fuori di merce avariata, che fece apparire la Calabria sotto aspetti allatto fantastici, che nequero anche all'estero, e di cui, per la dignità e per la verità, non siamo ancora riusciti a sbarazzarci interamente. E questo il «caso» della Calabria brigantesca di Nicola Misasi. E bisogna, sia pur di volta, ricordare questa magnifica pseudo-romantica e da appendice, benché il centesimo Misasi, morto appena da tre anni, più che all'ultima generazione, appartenente all'antecedente. Perché, se qualche anno addietro, il francese Gustave Hervé, per lare un paragone d'effetto, ricorse anche lui al ricordo dei brigandi di Calabre, questo grassetto risultato — dopo la guerra mondiale e civilissima — lo dobbiamo precisamente ai libri di Misasi — quasi sempre senz'arte e vigore —, che, dalle prime novelle intitolate *La magna Sita*, per venire, giungli agli ultimi romanzi editi dal Quindici, in cui ha cercato rannodarsi, è rimasto, salvo pochi momenti felici, il conzelzionatore d'un tipo di calabrese inesistente, che, se è valso a eccitare la fantasia di italiani e stranieri di gusti granguignoleschi, non ha certo contribuito a riportare alla conoscenza altrui la Calabria vera e viva, con le sue miserie e le sue bellezze. Al contrario si devono al Misasi alcune ricche pagine di storia calabrese, di uomini e di fatti, che il pubblico, anche della regione, ha ingiustamente trascurato, attratto dalle produzioni fantastiche di questo, che, certo, fu il più popolare scrittore calabrese da quarant'anni in qua. E se fino a ieri la critica ha tacito, oggi che il Misasi è morto, può fare il suo dovere, e seppellirlo a sua volta.

## I. I poeti.

2. *Dialettali*. — Questo trentennio, benché siano noti anche in Calabria gli studi folkloristici, per merito specialmente dell'etnologo Raffaele Corni, di Nicotera, discepolo di Pirè; e la poesia popolare abbia tentato, dai canti tradizionali del contado e dell'artigianato, fissarsi nello scritto per non disperdersi, è, certo, nella produzione dialettale, il più infelice e dilapidatore. Tre poeti di epoca diversa, tennero viva la tradizione popolare: *Poumè Pantu* (Domenico Pira di Aprigliano, 1861-1896), l'abate Giovanni Conia di Galastro, dotto canonico della Cattedrale di Appulo Na-

anche nel cielo, tra le stelle, uomo.

Se l'atto avete agli occhi miei si belle tutte le cose; se per esse avete latti i miei sensi e gli occhi miei, perché, Signor, volete chiuderli e obbligarli a speculare un altro «come»?

Invano, poiché nessuno avrà per me lo stesso valor di questo che possiedo.

Io so, Signor, che sono; ma ove sono chi potrà dirmelo? Tutto quel ch'io vedo a me d'intorno e in me si sintetizza vi somiglia... Lasciate dunque ch'io possa credere d'esser qui... E allorché giunga l'ora ch'io temo, in cui si sercino questi occhi uniani, apertamente due, Signor, più grandi per contemplar la vostra lacca immensa.

Siam la morte nascita più grande!

## LA VACCA CIECA

Ora in un tronco ora nell'altro urtando, guidata dall'istinto, verso l'acqua sen va la vacca solitaria. E' cieca. Un garzone di stalla con un sasso malamente lanciato le accedé un occhio; un velo scese sopra l'altro: la vacca è cieca. A bere ella si reca come faceva un tempo alla sorgente, ma non col passo fermo d'una volta né con le sue compagne. Ella va sola. Le compagne per valli e per alture, pel silenzio dei prati, presso il fiume, lan timire i sonagli mentre pascolano a caso l'erba fresca... Ella cadrebbe. Uta il muso nell'abbraveroito e rincula spaurita; ma ritorna e abbassa il capo verso l'acqua. Beve tranquilla. Poco beve, senza sete. Poi alza al cielo con gran gesto tragico la testa gocciolante; un poco sulle natiche pupille battono le palpebre; torna nel buio, sotto il sole che arde, per la via sconosciuta, dondolando languidamente la sua lunga coda.

## La cultura calabrese.

1. — Non è possibile discorrere della cultura calabrese di quest'ultimo trentennio con tagli netti e con elencazioni complete. D'altronde, più che un esauriente studio analitico, qui basta fermare i lineamenti sintetici di quello che più propriamente vorrei chiamare movimento culturale in qualche modo connesso alla Calabria. Per ciò non saranno ricordati quei calabresi, come l'Anile e altri, che più esattamente vanno considerati come italiani per i caratteri dell'opera loro. Già alcuni scrittori nati in Calabria, appena di là dal Pollino e all'Aspromonte, leccero del loro meglio, come Vincenzo Morello, per cancellare dalla loro vita, e più dai loro scritti, anche il ricordo della terra natale, quasi fosse un obbrobrio, e vi ritornarono soltanto quando l'offa d'un collegio elettorale li sospingeva, benché antiparlamentaristi, a sfoderare la carta di nascita. Ma tant'è: accanto agli spiriti, diciamo così, continentali, aspiranti al *cadet* nazionale o europeo, altri moltissimi impressero all'opera propria un carattere spiccatamente «calabrese»; e alcuni caddero addirittura in un palese *peccatissimo*, esportatore nella nazione e fuori di merce avariata, che fece apparire la Calabria sotto aspetti allatto fantastici, che nequero anche all'estero, e di cui, per la dignità e per la verità, non siamo ancora riusciti a sbarazzarci interamente. E questo il «caso» della Calabria brigantesca di Nicola Misasi. E bisogna, sia pur di volta, ricordare questa magnifica pseudo-romantica e da appendice, benché il centesimo Misasi, morto appena da tre anni, più che all'ultima generazione, appartenente all'antecedente. Perché, se qualche anno addietro, il francese Gustave Hervé, per lare un paragone d'effetto, ricorse anche lui al ricordo dei brigandi di Calabre, questo grassetto risultato — dopo la guerra mondiale e civilissima — lo dobbiamo precisamente ai libri di Misasi — quasi sempre senz'arte e vigore —, che, dalle prime novelle intitolate *La magna Sita*, per venire, giungli agli ultimi romanzi editi dal Quindici, in cui ha cercato rannodarsi, è rimasto, salvo pochi momenti felici, il conzelzionatore d'un tipo di calabrese inesistente, che, se è valso a eccitare la fantasia di italiani e stranieri di gusti granguignoleschi, non ha certo contribuito a riportare alla conoscenza altrui la Calabria vera e viva, con le sue miserie e le sue bellezze. Al contrario si devono al Misasi alcune ricche pagine di storia calabrese, di uomini e di fatti, che il pubblico, anche della regione, ha ingiustamente trascurato, attratto dalle produzioni fantastiche di questo, che, certo, fu il più popolare scrittore calabrese da quarant'anni in qua. E se fino a ieri la critica ha tacito, oggi che il Misasi è morto, può fare il suo dovere, e seppellirlo a sua volta.

2. *Dialettali*. — Questo trentennio, benché siano noti anche in Calabria gli studi folkloristici, per merito specialmente dell'etnologo Raffaele Corni, di Nicotera, discepolo di Pirè; e la poesia popolare abbia tentato, dai canti tradizionali del contado e dell'artigianato, fissarsi nello scritto per non disperdersi, è, certo, nella produzione dialettale, il più infelice e dilapidatore. Tre poeti di epoca diversa, tennero viva la tradizione popolare: *Poumè Pantu* (Domenico Pira di Aprigliano, 1861-1896), l'abate Giovanni Conia di Galastro, dotto canonico della Cattedrale di Appulo Na-

istantanea, dedicata nel 1903 a Felice Tocco, e da me ripubblicata nel *Popolo di Catanzaro* (28 marzo 1923).

Il dialetto calanzarese è il meno adatto alla poesia: aspro, incapace di armonia o, *va sans dire*, sboccato. Il l'istari l'ha un po' valorizzato. Michele Pane, nicastrese, è un temperamento essenzialmente lirico piegato alla malinconia, e suggestivo. I suoi *Scenardi* e *Peccati* imitano troppo l'Annunziato. Ma il Pane è certo il poeta dialettale più degno di avvicinarsi alla vecchia lirica ricordata. E' interessante ch'egli, vivendo in America, più forte sente il bisogno di cantare nella lingua del locale lontano. Pare che voglia sfidare la civiltà meccanica, e infatti, lanciando le sue rime dice sprezzante: — *E l'ha progressu chi 'n 'nei le vo!* (E' il progresso che non le vuole!) —. Un amore lontano, così tenace come quello del Pane verso la sua terra, non può non trovare volti appassionati e pure di poesia.

Qualche giovane, Nicola Giunta, e qualche vecchio poeta, Felice Sofrè, si cimentano già con intenti riformatori: di entrambi i versi dialettali sono inediti, anche se non al pubblico reggino. Il Giunta, temperamento moderno, porta nel verso la cesellatura che manca forse ai vecchi poeti calabresi. Stupendo il suo sonetto — *Din (Dio)* —; e belli molti altri. Questo giovane che scrive anche per il teatro siciliano, al quale ha dato buoni lavori, aveva tentato creare un teatro calabrese. L'idea è fallita; ma era degna d'un più ampio dibattito, benché il più piano di avviso che un teatro calabrese dovrebbe vivere alle spalle di quello siciliano anche perché privo di qualsiasi repertorio. Pure il Sofrè è un cesellatore: ma quando vedremo il volume?

E' superfluo rilevare il valore del dialetto per una regione che conserva, come la Calabria, vivi e saldi i suoi caratteri umili. Non mancano gli studi filologici, ma insufficienti a risvegliare un interesse adeguato fra gli studiosi. Notevoli i lavori dell'Accademia, di Antonio Julia, di G. Li-donnici. Ma, in complesso, bisogna osservare che l'amore per il dialetto va perdendosi. La scarsa produzione poetica, un tempo così leonarda, ne è la prova più convincente. E invece, il suo valore anche politico — per una regione che deve essere regionalista sino alla disperazione — sarebbe inestinguibile. Una ripresa del regionalismo in grande stile, come bisognerà propugnarla, potrebbe forse agire indirettamente anche ne la poesia dialettale, e risvegliarla.

3. *Italiani*. — Dei calabresi poeti nella lingua nazionale, è più difficile l'inquadramento. Sono essi più calabresi, sia pure per le risonanze dell'opera loro nella regione? Poeti, certamente. Un caso interessante è dato dalla poesia di Domenico Milielli (1841-1905), un *bòhémiu* alla Costanzo degli *Eroi della soffitta*: uno spirito tormentato e amato assai dagli intellettuali di Calabria. Il suo sentimentalismo alla maniera della *Signora delle camelie* commosse la generazione calabrese di trent'anni fa. I contemporanei ripetono ancora i versi di lui, col malinconico ardore d'un tempo che lui e la «dolce Mina» millenaria pare stereotipata nelle loro anime. C'è una nota terna, disperata nel Milielli, che il suo slarallare a seconda delle mode poetiche non riescono a vincere: ed è certo la sua nota più profonda. Spirito bizzarro e avventuroso, egli credeva nella potenza del angio e delle immagini che riscaldano il cuore. Visse povero, morì povero. Tutti i fiori d'una generazione che è al neo tramonto, se non è addirittura tramontata, e che noi intravediamo solo a traverso le carte polverose e ingiallite, ricoprono la sua tomba, adornano la sua memoria, e formano una corolla che, non saprei perché, non vuol morire. (Cfr. *La giovinezza*, *Ed. pagane*, *Hymelina*, *Canzoniere*, *Poetici*, ed. altre raccolte).

Meno nota, ma cara agli intellettuali, è Vincenzo Sulla (Acri, 1838-1894), della vecchia guardia anche lui. Ma più calabrese nell'anima è Filippo Greco, un poeta quasi sconosciuto al pubblico, morto giovanissimo. Di lui usciranno quanto prima i versi editi ed inediti, che Antonio Dul-le ha raccolto amorosamente e illustrato per la «Collezione» del *Brunell*. Spezzato a vent'anni dalla morte, il Greco sentì più d'ogni altro, forse la suggestione potente della tradizione lirica. La storia e la leggenda sacra, rivissute poeticamente da lui, imprimono alla sua poesia un carattere locale di speciale valore; e il sentimento profondo che pervade i suoi canti li illumina. li avvicina all'anima calabrese, tra di istinti avventurosi e magnanimità, di anticonformismo struggente e di eroismi scardiniatori, dove il fondo religioso, col suo misticismo non sciolto interamente dal paganesimo coreografico, agisce da propulsore e da salvatore. Dei vecchi ricordo Vincenzo Balbi (1829-1881) che col *Parire* ebbero molta diffusione; Francesco Buila e mons. G. Morallito; dei viventi: Felice Sofrè (Cfr. *Veri*, 1900, *Unione foglie*, 1920) e G. Zupponi-Strani. Fra i più vicini a noi, che sentirono l'attrazione della regione, fu Luigi Siciliani, forse più intellettualmente che per intima corrispondenza d'anima. Nella poesia e nel romanzo *Giovanni Eridania* (ed. Quindici), il suo spirito è in lotta, fra un riuarcato classicismo ed una modernità imperiale, troppo esercitata nelle lezioni lottuali e linguistiche, e vorrei dire scolastiche, che gli impediscono quella profonda e spontanea intuizione, che genera l'arte più potente e schietta, e strappa alle genti la parola viva e decisiva della loro anima. Io lo ricordo oggi che non è più, per ricordare agli altri scrittori calabresi che il suo tentativo di abbracciare la regione e riportarla nel suo essere spirituale alla vita intellettuale più vasta ed alla poesia, è certo il più notevole nel filandico calabrese di questi ultimi trent'anni. Si sente che da questa rassegna sono esclusi i giovanissimi e l'Anile, ch'entrerebbe un po' in tutte le «categorie» per la varietà della sua produzione.

VITO G. GALATI.

NOVITA  
VITO G. GALATI  
RELIGIONE E POLITICA  
Con prefazione di A. Anile

L. 10 Editore P. Gobetti

Scenografia.

## APPIA

1.

Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung*.

In ogni opera fra la concezione e l'esecuzione è una compiuta armonia, perché l'artista stesso è preposto alla realizzazione dell'idea concepita. Soltanto nel dramma l'autore è negato di attuare la forma definitiva per cui quella drammatica è comunicata al pubblico.

Perciò: il problema della messinscena.

La messinscena, che deve esprimersi da un'idea creatrice del testo, ha lo scopo di dare un'illusione scenica la quale ci prenda così da sembrare veramente nostra e non una mistificazione della realtà.

Che andiamo a cercare a teatro?

Di della pittura, ne abbiamo altrove e, fortunatamente, non a pezzi: la fotografia ci permette di fare il giro del mondo stando in poltrona; la letteratura ci suggerisce i quadri più seducenti e pochi non quelli così miseri da non potersi godere ogni tanto un bello spettacolo naturale. A teatro noi andiamo per assistere ad un'azione drammatica. La presenza dei personaggi nella scena permette quest'azione: senza personaggi nessuna azione.

L'attore, dunque, è quello che conta e tutto il resto gli è subordinato: è lui che andiamo a vedere, è da lui che attendiamo l'emozione ed è questa emozione che siamo andati a cercare. Si tratta dunque ad ogni costo di stabilire la messinscena sulla presenza dell'attore e di privarla, perciò, di tutto quello che contraddice questa presenza.

Come giungeremo a tal fine?

Ecco, per esempio, il secondo atto del Siegfried. Come si può rappresentare sulla scena una foresta? Indovinandoci prima su questo punto: è una foresta con personaggi, o piuttosto dei personaggi in una foresta? — Noi siamo a teatro per assistere ad un'azione drammatica; dunque qualcosa accade, in questa foresta, che non può evidentemente esprimersi con la pittura. Ecco, perciò, il punto di partenza: un tale e un'alt'altra fanno questa e quella, dicono questo e quello in una foresta. Per comporre le scene non dobbiamo cercare di vedere una foresta; ma rappresentare minutamente nella loro successione tutti i fatti che vi accadono. La conoscenza perfetta del testo è, dunque, indispensabile e la visione che ispirerà lo scenografo cambia così di natura: i suoi occhi dovranno fissarsi ai personaggi e pensare alla foresta come ad un'atmosfera speciale che cinge e corona gli attori, — un'atmosfera che egli non può cogliere altrimenti che in rapporto agli esseri viventi e mobili dei quali non gli è consentito volgere lo sguardo. Il quadro, dunque, non sarà più, in nessun momento della visione, un artificio di pittura inanimata, ma sempre vivente. La messinscena diventa così la composizione di un quadro nel tempo; invece di cominciare da una pittura ordinata da uno qualunque ad un altro, noi principieremo dall'attore; disposti a sacrificare tutto per valorizzare artisticamente l'azione. Ripeto, noi non cerchiamo di dare l'illusione di una foresta, bensì l'illusione di un uomo nell'atmosfera di una foresta; in questo caso la realtà è l'uomo, in confronto del quale ogni altra illusione è zana. Tutto ciò che tocca questa nostra illusione è zana. Tutto ciò che tocca questa nostra illusione è destinato, — il resto concorre a creare intorno a lui l'atmosfera indicata: — se per un istante perdiamo di vista Siegfried e dimentichiamo gli occhi, il quadro scenico non ha necessariamente più illusione da donarci: il suo artificio ha per scopo Siegfried; e, quando la foresta sotto la lieve carezza del vento affiora al suo sguardo, noi spettatori la vedremo bagnarci di luci e ombre mobili, non scorgeremo brandelli tirati da uno spago.

L'illusione scenica è la presenza vivente dell'attore.

Le condizioni essenziali della presenza artistica del corpo umano nel dramma sono: la struttura della scena e la luce.

Parleremo della luce.

Ai nostri giorni, l'illuminazione è fatta in quattro modi: con gli apparecchi fissi, che rischiara dall'alto e che son talvolta secondati da altri, mobili, disposti nelle quinte e sul palco.

Con la ribalta.

Con apparecchi mobili destinati a proiezioni e raggi in varia guisa.

Con l'illuminazione in trasparenza, ottenuta rischiarendo il verso della scena.

L'illuminazione nuova, invece, consisteva nella luce diffusa ed in quella diretta. La prima prodotta da apparecchi immobili forniti di schermi d'irregolare trasparenza, concede di vedere la scena; la seconda prodotta da apparecchi mobili è quella, per esempio, di una fiaccola, della lama, di un'apparizione soprannaturale.

Le due luci, perché siano germinate delle ombre tra loro, debbono essere variamente intense, senza oltrepassare un certo limite: per cui diverrebbero insignificanti.

La luce può essere attenuata naturalmente o con vetri colorati riuscendo a proiettare le immagini delle linee più vaghe alle più precise.

Adumando i raggi della fonte luminosa su schermi di trasparenza diversa la luce è diminuita, indirizzata, fatta più intensa; le combinazioni dei colori, delle forme, dei movimenti ne variano l'effetto all'infinito.

Dunque: luci e corpi che le interessano.

Luce diffusa per esaltare all'espressione degli oggetti.

Luce diretta per renderli più o meno visibili. Luce colorata per mutare i rapporti tonali delle cose e creare un ambiente.

II.

## Per il terzo atto del Tristano.

Il compito della illuminazione in questo atto è indicato chiaramente dal soggetto. — Fino a che la luce è un motivo di sofferenza per Tris-

ta, non sia cruciata; ma appena può sopportarne lo splendore e fuggire le visioni dell'anima, il suo volto ne deve essere inondato. — Ecco la norma della scenografia. — Per ottenere questo effetto bisogna limitare di molto la luce e far posto all'ombra, i muri del castello, come uno schermo che ripari una malata, dividono il lato sinistro e il fondo della scena, volgendo a pena verso destra. — Le prime scene di destra, figurano egualmente l'altro lato dello schermo, in guisa da lasciar credere di averne tutto una parte per far scorgere al pubblico quello che accade. Le due estremità del «muro» disegnano come un largo vano sul cielo e son congiunte da un'altra in legno.

A questa costruzione, segnata a grandi linee, non conviene aggiungere che gli elementi indispensabili a celare le parti scoperte e a rendere naturale l'ombra che regna sulla scena. — Per magnificare il gioco della luce sul suolo, conviene disporre i praticabili in questa maniera.

Alla base del castello sulla sinistra della scena, è congiunto un barbacane che senza turbare la semplicità conferisce ad esso un aspetto più reale. Dal piede di questo barbacane, il suolo discende in pendio, per risalire poi a formare le radici dell'albero sotto il quale giace Tristano. — Dopo le radici, il terreno si azzolla di nuovo ma più sensibilmente, in guisa che fra l'albero e il muro si giuri un sentiero — che vien dal fondo — scaturito dai passi. La virtù di questa disposizione, la scena ha l'aspetto di una superficie inclinata da sinistra a destra, in maniera che la luce, battendo da destra e calando, finisce per ugnere il piede del barbacane.

Quello che, in questa messinscena, deve staccarsi sul fondo chiaro del cielo conviene che sia oggetto della più grande cura, perché bisogna conservare al quadro, schivo da una superficie illuminata, il sommo della semplicità. Il punto ele-

vato donde Kurvenal esplora l'orizzonte è situato a destra nella parte del muro che termina le prime scene per non frammentare scissamente la linea uniforme dell'insieme, tuttavia si scorgerà la figura di Kurvenal. S'intende che il mare non sarà manifestato a nessuno e che fra il muro e il cielo non sia nulla da vedere; la volta del cielo è pienamente azzurra, senza nuvole.

Tristano giace con il volto di vanto aperto nel muro.

Converrà seguire il trito: la luce che s'indora sempre più condensa a tremolare ai piedi di Tristano, poi giù alle calce, gli batte in volto, Tristano è inondato di luce, tutto quello che lo circonda è rischiarato, l'illuminazione perviene alla massima intensità; tuttavia resta molto tenue, perché l'ala del muro che nel fondo corona la vista del cielo proietta un'ombra profonda sulla corte, la porta e l'ingresso; la luce è posseduta dai toni del tramonto. Questa intensità è breve; necessitando il movimento della scena, è sempre più sensibile una differenza: la scena relativamente buia, e per contro l'atmosfera sempre più rischiara da una luce sanguinaria.

I praticabili che formano la base del muro sono propizi al combattimento, Kurvenal, ferito, arriva nella luce e cade ai piedi di Tristano. Gli uomini di Mark e di Kurvenal non escono dall'ombra, in questa scena si avrà una particolare cura delle ombre dei personaggi.

L'ombra di Mark che volge le spalle alla luce non deve cadere su due eroi del dramma. La luce diminuisce per gradi, fino a che la scena sia fasciata dal crepuscolo sempre più vittorioso. E la tela cade su di un quadro — sui toni uniformi — in cui l'occhio non distingue, più, che l'ultimo riflesso del tramonto rischiara lievemente la bianca veste d'Isolda.

EDUARDO PENSICO.

## IL TETRO COLORE

Oggi lo spettatore un po' rotto alle nostre navigazioni teatrali più non vede la scena. Anche quando è ispirata a slancio o a sublimismo — senza, per quello, uscire dal solito quadro realistico — lo sguardo dello spettatore è condotto a scrutare tutt'al più una finestra contorta o la fragilità indefinibile d'un mobilio misterioso. Generalmente, non appena il velario è aperto, buttiamo sulla scena un rapido sguardo che ci ambienti in una convenzione: interno, esterno, salotto, giardino. Subito dopo veniamo agli attori dimenticando praticabili e lodevoli che continuano a vedere, per usare un termine dei fotografi, sfocati; e l'esistenza d'un apparecchio telefonico — trillante personaggio, nucleo di preordinate vicende altrimenti ineffabili — ci tornerà poi col suo squillo.

Il realismo delle nostre scene, come tutte le malattie non gravi divenute croniche, lo avvertiamo soltanto a qualche atto più acuto: e bisognerà che chi voglia tentare il rinnovamento della nostra messinscena abbia mezzi adeguati e saldo cuore per non dover poi subire troppi patiti e troppe transazioni. Meglio l'eccesso del cauto procedere per assaggi.

La resistenza da vincere è nei gusti del pubblico che non ha gusto; e la pretesa di educarlo sino a creargliene uno non può provocare che sordide opposizioni in un primo tempo irriducibili. Ardua e meritoria impresa quella di disavvezzare il pubblico delle nostre platee dal paragonare la camera da letto della protagonista con la propria o con quella che vorrebbe avere: di convincerlo che un ambiente scenico deve stare a un ambiente reale come il quadro di un pittore a una fotografia. Ma per far ciò occorre indirettamente affrontare la credenza più vasta che il quadro debba tendere alla fotografia e le condizioni pratiche del nostro teatro: l'estrema mobilità delle compagnie, l'impossibilità di rinnovare frequentemente gli scenari, la figura del direttore di teatro esistente soltanto per funzioni puramente amministrative, il disprezzo dei nostri pittori, infine, per il « mestiere » dello scenografo.

Ma oggi della messinscena e dei suoi problemi si parla quanto di un poeta esotico: è già moda. Oggi nella danza si tende a scorgere una nuova forma d'arte che per certi aspetti e per certi scopi possa sostituire il dramma parlato: è già troppo. La tempi di poeti i problemi della messinscena e della danza vengono tutt'al più lasciati a scenografi e a mimici: in tempi di povertà lirica d'aridità torbida e inquieta possono assurgere a notevolissima importanza.

Salvo onore dovete avere Achille Ricciardi per il suo sogno sognato per quasi vent'anni nel suo eremo d'Abruzzo. Traonini e albe sulla Mella dovettero apparirgli come cosmiche antepiazioni del suo dramma movimento trascoloranti: e il problema del «tono» dovette in lui divenire ossessivo. La morte lo colse ancor giovane, non appena ottenute le prime realizzazioni del suo sogno col sacrificio del potere paterno, mentre s'accingeva a ritentare in paesi stranieri la sua avventura colorata. Rimangono di lui il ricordo di quel suo amore quasi mistico per la scena e alcuni scritti un po' tebbillati, più organici che limpidi, rievocazioni poetiche di una tra le più ardite battaglie che contro il realismo scenico abbia avuto la guerriglia accessi in questo scorcio del novecento.

Al suo teatro di colore il Ricciardi era giunto per ricerche e accostamenti sempre delusi dal suo desiderio di assoluta conclusione alle premesse. In Meyerhold e in Bakst aveva trovata la prima soluzione tra movimento, musica e colore: di quest'ultimo Craig ed Erler gli avevano colorata la potenza descrittiva. Tutti i precedenti tentativi di realizzare la scena rievocando partecipe del dramma erano stati tentativi statici: la scena era tale dall'inizio alla fine dell'atto o del quadro senza fondamentali variazioni. Nell'averla resa coloristicamente dinamica stanno il progresso e il merito del Ricciardi. Vedremo se ciò sia stato una scoperta o una trovata.

Il sistema ricciardiano potrebbe far suo il vecchissimo motto: « Ogni paesaggio è uno stato d'animo ». E' ovvio che lo stesso oggetto, lo stesso mondo che noi vediamo in un determinato momento non è lo stesso che noi vediamo in un altro istante in cui il nostro animo soggiaccia a forze e a impulsi diversi. Il dramma non è che successione e conflitto di vari stati d'animo: perché, a' chiesto il Ricciardi, l'ambiente scenico dev'essere estraneo alle vicende delle persone come se esse e l'autore del dramma fossero gelidi, assenti spettatori e non i protagonisti e il poeta che nella concitazione o nei silenzi desolati d'una scena certamente vedono e sentono l'ambiente diverso da quello abbozzato nella primissima didascalia?

L'Onianow, al Teatro di Mosca, cercava il tono dominante di ogni singolo atto o quadro: per la nota desolata dell'ala delle prime ore d'un pomeriggio d'estate la sintesi visiva era nel preludio di un giallo cupo su di un ginocchio di legno: ma le zone chiare e le zone scure erano innestate dall'inizio alla fine dell'atto o del quadro. Il Ricciardi dov'ebbe seguire tutti gli stati d'animo dei personaggi coll'avvicinarsi di varie tonalità di colori sugli oggetti che costituiscono l'ambiente scenico circostante. Anche le persone del dramma diventavano schermo a proiezioni colorate: e tutta la persona o parte di essa sarà variamente illuminata a seconda del suo stato d'animo e di quello degli altri protagonisti: che verranno così a vivere la loro vicenda in un camaleontico alone che vorrebbe esser lirico.

Il Ricciardi era partito dagli stessi vizi pregiudiziali che confortano quanti credono che per rinnovare il teatro basti rinnovare la scenografia. Essi credono che il drammaturgo non abbia, per esempio, le notazioni di colore del comenziare che può interrompere qualunque analisi o conflitto con una nota d'ambiente che quell'analisi e quel conflitto rafforzano. Essi credono che nella letteratura e l'imitata realtà scenica non possano, nelle distinzioni del drammaturgo, essere rese sensibili al pubblico che notazioni fondamentali: alba, tramonto, lampo, tuono; e il ciò si confortano ricordando che sul palcoscenico le ore son di venti minuti e che in altri cinque al più si passa dal giorno alla notte.

Essi dimenticano che il drammaturgo ha per nota fondamentale la battuta: e che raramente la efficacia d'una didascalia è diversa dalla trovata e dall'effetto. La battuta eccitava o disinnava è talmente ricca di scopi di slancio e di ritorni (per parecchie scene di Cecov e di Isen si potrebbe tracciare una guida tematica), è tanto essenziale nel tessuto connettivo della scena, dell'atto del dramma, che comossi si scorge il prodigioso rifluire d'un sangue vitale sino all'ultima piccola vena — dall'ultimo personaggio secondario alla primissima scena di preparazione. E Isen, Cecov e Masterling son giunti a un nuovo teatro giungendo anche alla scenografia: non partendo da essa.

La scenografia può e deve rinnovare se stessa: non riuscirà mai di per sé sola a rinnovare il teatro. Quando un giorno potrà forse crederlo di essersi riuscita il troverà ad avere creato una nuova forma ibrida, dal teatro staccata e indipendente, un nuovo cinematografico. Il teatro è dato dall'atmosfera lirica di battute coordinate in dramma: l'atmosfera lirica delle scene, dell'opera del pittore, deve fondersi e ispirarsi a quella poetica.

E come il pittore deve seguire il poeta, così, nel quadro scenico, la scelta dev'esser dominata dall'attore. Questi è al centro del dramma: e se ne verrà scostato da un elemento estraneo divenuto protagonista — toro, drago, ciproso — ciò sarà stato sentito dal poeta nella sua sintesi centrica: non sarà mai la sovrapposizione estranea di uno scenografo, il cui assunto è di creare un ambiente, un sfondo. Se con luci e volumi e colori questo verrà il primo piano, se contenderà agli attori il fulcro scenico del dramma si ricadrà nell'errore del Ricciardi i cui tentativi scenici (in tono assai minore e con diversità di dettagli ripresi dal Bragaglia) non ebbero successo.

Il Ricciardi era certo d'aver almeno scoperto una formula che potesse servire alla messinscena di qualunque opera, dal teatro cinese a Pirandello. E invece la sua era stata una notevole intuizione che avrebbe potuto avere dei significativi sviluppi: da lui, dopo di lui poteva sorgere il teatro del colore: non che questo dovesse retrocedere a sorreggere e collaudare tutti i precedenti capolavori delle più varie letterature drammatiche.

L'errore fondamentale del Ricciardi è stato quello di non aver scritto e rappresentato dei suoi drammi colorati. Era necessario che un poeta — almeno uno — sorgesse che, scrivendo le scene dei suoi drammi avesse anche balzato quasi allucinati di colori che intimamente le ingrassero quelle scene in una sostanziale necessità. Così non si sarebbero avute sovrapposizioni che frequentemente potevano rasserenare l'arbitrio; così l'opera del fondatore del nuovo teatro non si sarebbe limitata a creare, in margine al più diversi copioni, degli «spartiti» di seriche letture colorate. E poiché il Ricciardi amava di paragonare il suo teatro del colore a quello musicale, avrebbe anche potuto scegliere i suoi drammi tra quelli già scritti ma dichiaratamente prendendoli come canovacci, facendone «libretti» per le sue lantanasagorle luminose.

Ma qui si giunge al suo vero sogno che racconta la profezia. Il teatro del colore non s'appagava di essere più una sconcertante trovata che una scoperta scenografica: pretendeva di donare all'umanità una nuova arte. Il paragone con la musica era bello e troppo lusinghiero. Come nel dramma musicale i più diversi stati d'animo sono frequentemente espressi dai suoni senza l'ausilio di parole canate o recitate — e mai col preponderante ausilio del loro significato logico-lirico —, così, nel dramma colorato, i trapassi, i ritorni di situazioni precedenti, anticipi di future sarebbero dovuti essere affidati all'elettrica orchestra luminosa.

«Faccendo nelle notti scorse gli esperimenti, ho «notato che durante le apparizioni cangianti la «voce di un compagno di veglia si faceva più «sommessa; pareva che ascoltassimo il colore «nelle sue metamorfosi, pareva che il pensiero «del dramma avesse origine da queste mutevoli «apparizioni, e certo ho sentito che nell'ultima, «nella più lontana realizzazione del nostro teatro, sarà il colore che eliminerà le azioni e «regolerà il ritmo del dramma, anziché esserne «l'istruttore e la sintesi».

Certamente ebbe anche delle meraviglie disperate allucinazioni che dovettero mostrargli un mondo rinnovato dai nuovi mezzi d'espressione. Dal dramma del colore è breve il «trapasso alla simfonia dei colori: è questa dovette balzargli alla mente col tumulto mostruoso affascinante d'un caos colorato che a poco a poco si placasse nelle nuove leggi di un'armonia armonia. Il suo golo mistico doveva essere il cielo: gli strumenti della sua orchestra innumerevoli proiettori. Forse, ai legni, agli ottoni, ai timpani, alla celeste, dovevano corrispondere toni fondamentali: e ognuno avrebbe dovuto poter parlare tutto un suo linguaggio. Nello scintillio fiso delle notti estive d'Abruzzo i suoi occhi dovettero sognare turbe di popolo convocate per lo spettacolo che, nuovissimo in tempi lontani, era ormai divenuto un rito d'arte suprema. Eran narrate nel cielo meravigliose tregende di colori terribili, estasi delicate di tutta una gamma di sfumature; se gli uomini avevano rubato al cielo il gioco delle nubi, gli avevano donato nuovissime luci: e il mare che corrusco estendeva l'oscurità, raddoppiava la lantanasagoria.

Per quel sogno il nome d'Achille Ricciardi dev'essere ricordato.

MARIO GRONO.

PIERO GOBETTI - Editore

TORINO - Via XX Settembre, 80

R. ARTUFFO

## L'ISOLA

L. 10,80

Pubblicando questo libro sapevamo di intraprendere una battaglia. Opere come *L'isola* non nascono tutti i giorni, né tutti gli anni; appena escono il gran pubblico sente quasi il bisogno di difenderne per dedicarsi a letture più pacifiche; ma questi sono libri che sanno conquistarsi i loro lettori: e la loro ora viene a dispetto di qualunque indifferenza.

Questa tragedia è tutta un singhiozzo, che muore da Leopardi per inabissarsi nei terroci di un Andreotti.

S. D'AMICO, «Il Leonardo», giugno.

La pubblicazione è giustificata dalle rare qualità che l'Artuffo rivela: ampiezza di concezioni, forza dialettica, spontanea lirismo, anche se dominato da influenze pascoliane.

C. PAROVANI, «Comœdia», 15 settembre.

## G. B. PARAVIA &amp; C.

Editori - Librai - Tipografi

Torino - Milano - Firenze - Roma - Napoli - Palermo

## Biblioteca di filosofia e pedagogia

PIERO MARTINETTI

## ANTOLOGIA KANTIANA

... le pagine più caratteristiche della dottrina critica di Kant e che le sue principali illustrazioni e derivazioni nel campo della grossa logica, dell'etica, del diritto e della politica. Si potrà così d'un sol sguardo abbracciare la vasta mole di quella dottrina, in cui vive un'anima così possente e ricca, e da cui sono derivate tante energie e suggestioni rinnovatrici a la filosofia moderna, e da cui possono tuttora slierare tanti motivi atti ad indirizzare la spirito per le vie sempre ricercate e difficili della verità e della giustizia.

PREZZO DEL VOLUME LIRE 16

## Rougena Zátková.

Uno spirito forte ed audace, sensibile e volitivo, imprigionato in un fisico femminile incantevole.

Bellezza e femminilità sono un carico gravoso ed arduo a portare degnamente nella vita per un essere superiore ed attivo. Lo avvincono e lo dominano tutto delle loro esigenze imperiose, ne deprinono pensiero e coscienza, isolandolo dal mondo di fuori con grave barriera entro cui ogni aspirazione esinanisce ed ogni sensibilità si tortura acuita e dolorosamente inespressa.

Attorno, attorno, la barriera è rinserata, ingigantita dal tumulto dei desideri, delle passioni, dei mali degli uomini i cui flutti incalzanti, tolgono ogni respiro, vietano ogni ampio e libero sguardo sulla vita all'essere femminile, respingendolo alla sua funzione decorativa, quando accenni ad uscire inchiodandolo colle loro potenti ondate alla sua grazia ed alla sua solitudine.

È sola è sempre; sola tra il mareggiare delle passioni, suscitato dal suo fascino: sola col suo alone di bellezza da cui troppo tardi e troppo presto giungerà il tempo a liberarla, sola colla sua femminilità desiderosa di espansione e di sentimento, di elevarsi sulla terra e non di esservi respinta dalla furia e dall'impeto virile.

Rougena Zátková ebbe prima il tormento della sua bellezza e quando lo superò, il suo grande sentimento di donna. Le fece pagare duramente ogni conquista strappata al tempo ed alla vita. La sua esistenza non l'ha consumata, l'ha lasciata brano a brano ad ogni gradino della sua ascesa, torturata dalle contraddizioni del secolo che volle conoscere e risolvere con ogni forza e tenacia.

I più bei miraggi che hanno abbagliato i suoi compagni nel tempo ed ancora ne guidano la corsa per le vie del mondo, si riflettono con eco anipia e profonda nella sua vita, l'orlurano la sua ambizione, opprimerò il suo cervello, agitarono il suo cuore. Nel suo destino di donna, senza requie divisa tra il suo sentimento, la sua aspirazione a lare, e le crudeltà del secolo s'è specchiato nei motivi dominanti il contrasto del tempo tra il ritmo implacabile della società meccanica e le aspirazioni più nobili dell'umanità condannata a correre, a correre senza meta e senza tregua.

I mali in cui il secolo annega, acceca le cupe angosce e le sconfinato disperazioni che ne assalgono i riposi, vennero presto a devastare la vita attorno e se ne salvò per l'altissimo senso della dignità umana e la profonda, incrollabile moralità che mai l'abbandonarono.

Quando il suo alone fisico era più sfiorante, Rougena Zátková ne ebbe l'ebbrezza ed il sogno ed al pari di altre creature del secolo volle liberarsi del sentimento nell'ambizione di poter afferrare il senso della vita fuori della vita, non più simile tra simili, libera d'ogni dovere d'umanità.

Le pareva di poter superare così gli ostacoli alle sue aspirazioni; li moltiplicava invece.

L'ebrietà della giovinezza La dominava ancor più dispoicamente. Accresciuta era la sua solitudine, raddoppiata la sterilità, ed incappò il cervello, privo dei limiti, della misura e dell'impulso sovrano del sentimento, d'intendere, d'afferrare ed esprimere pur uno tra i tanti veri che apparivano e sparivano al suo passaggio, ammantati ed infiniti come la gamma delle possibilità umane.

Solo più tardi, passata la febbre della giovinezza e della bellezza e vinta la disperazione del sogno dileguato, un equilibrio superiore lo raggiungeva nell'umanità, gioiosamente ritrovata dopo il lungo errare per i sentieri aridi e torluosi. La rivisse allora, completamente nelle più alte espressioni: lavorare con umiltà e devozione, lottare, amare, soffrire.

Gli ultimi anni della sua vita sono i più belli ed i più forti, i più completi i più degni che vita di donna possa desiderare.

Amava ed era amata, aveva trovata la sua arte, la sua fede, il suo amore e per la sua arte, per la sua fede, per il suo amore lavorava, lavorava, lottava, gioiva, soffriva. Ed a lottare, a lavorare, ad amare, gioia e dolore continuò forte e sicura sino alla morte, tutta avvolta dal turbine del tempo.

Ritrovando tra la disperazione del suo sogno infranto, nella crisi della malattia, l'umanità perduta, aveva scritto: «*Voie, je crois que toujours je serai plus forte que toi*».

Lo fu.

Anche quando, attorno di lei l'ambiente costruì con tanto amore e che faceva la sua vita, fu disperso dalla bufera, sola, continuò a ripetere «*Le martyre est un devoir pour ceux qui ont la foi*» e stette salda in mezzo alla bufera, sicura della sua forza morale, forte della sua fede, tetragono ai dubbi il senso religioso, che La guidò serena ai più difficili passi.

### Una pittrice boema.

Inquadrata nella sua vita, di cui fu la più alta espressione, la Sua arte supera le contraddizioni del primo esame.

Queste non sorvegliano in Lei da dulcis sulla vigoria e sulla saldezza dei nuovi mezzi di espressione, ma erano radicate nel tormento, che l'accompagnò sino alla morte, di voler armonizzare la sua passione di artista ed i tesori dell'umanità, compressa schiacciata, deformata da un mondo che pur si alimenta delle sue fatiche quotidiane e che non le concede un posto degno.

Dominata da profondo senso religioso e da un ideale altissimo della dignità umana, in fondo la Zátková, cercò sempre, coscienza ed incoscienza sino all'ultimo giorno, il senso della corsa in cui si divora la società: soffriva, sposò e madre, anello di vita, di non trovare altra ragione al moto che nel moto stesso, altro senso alla corsa che nella corsa stessa, altra ebbrezza alla lotta che nella lotta stessa.

Sentiva il fremito della volontà di potenza, la frenesia di azione che pulsa nelle vene della civiltà meccanica e ne dirige il ritmo vertiginoso, lo sentiva sino all'esaltazione lirica, la sua passione di artista ne era tutta rapita, ma il suo sentimento di donna non riusciva a soddisfarsi di un posto secondario nella vita per i suoi simili, per i suoi figli. Il senso religioso che aveva formato con amore in sé stessa, strappandolo alle tempeste dissolutrici che l'avevano assalita, e che era il suo centro e la sua prima creatura, la facevano ritirare, angosciata, dai cinisismi di cui apertamente si alimenta il moto del nuovo mondo.

Le meraviglie dell'elettricità, combinate dall'uomo, pur ignorando le origini del mistero di cui si serve e che ha l'illusione di dominare, l'animavano tutta di ammirazione, di entusiasmo, di piacere, ma l'elettrificazione della vita umana, la schiavitù dell'uomo all'elettricità, l'abbandono delle più nobili sue aspirazioni e tradizioni le davano orrore. Le macchine potenti, elevate come sfide al cielo, devastavano tutto il suo lirismo di artista, eccitavano la sua passione, colpivano la sua fantasia, ma più in alto dei mostri che moltiplicano le velocità nella febbre la sinfonia dei motori il suo cuore di donna madre e sposa poneva l'umanità per cui voleva nel mondo, che costruisse che l'imprigiona un posto degno e libero.

Pur soffrendo della progressiva rinuncia che l'essere umano vien facendo ad ogni sviluppo del macchinismo sentì che il suo posto era nel suo tempo, e volle esserne e ne fu una figlia devota, cercando di intendere le voci più ampie e più libere.

Istintivo al suo cuore di donna, prima che al suo pensiero ed al suo senso di artista, il tormento della Zátková, è il tormento d'ogni spirito sensibile nella Società moderna di chi indistreggiare innanzi alla vita nuova non voglia, e pur ripiega indeciso, inerte, desiderando salvi ed in prima linea quei valori innati che furono sino a ieri l'unica difesa e la misura sovrana della nostra vita di uomini.

Ecco il futurismo di Rougena Zátková. Essa comprese appieno e subito il nobile sforzo del movimento futurista per dare un senso lirico alla società moderna; nelle opere dei pionieri futuristi sentì battere una devozione assoluta all'arte e lo sforzo generoso sino all'eroismo ed al sacrificio, di comprimere le loro passioni di uomini, per trovare ed esprimere il ritmo della vita meccanica.

Se il suo cuore di donna che si sentiva quello di vita tra vite cercava e cercò sempre sino alla morte una più ampia valutazione dei valori umani, se il suo senso religioso La spinse a chiedere senza tregua più ampi motivi di fede, rifiutando al paganesimo della macchina e del moto, la Sua intelligenza Le mosse che il misticismo dell'azione, ispiratore della poesia e dell'arte pittorica e plastica futurista offriva il meno arduo ed il più adeguato senso della società moderna, se arrivava alla scoperta di nuove fonti emotive, alla creazione di un nuovo lirismo, determinando nuovi mezzi espressivi nella pittura, nella scultura, nella letteratura.

È prematuro voler distinguere il definitivo dal transitorio l'essenziale dal contingente, in un movimento come il futurista, che ha accolto ed accoglie tante manifestazioni contraddittorie, si è alimentato e si alimenta di tanti contrasti, e sembra ancora in pieno sviluppo?

Per ora, osservando nel tempo, comincia a risaltare preciso ciò che ne determinò il primo impulso e ne assicura la profonda originalità al di sopra delle polemiche, delle reazioni e delle contraddizioni: l'audace sforzo di armonizzare l'arte colle nuove forme della vita. Cosciente sforzo della mente del creatore che prima di dargli vita nel manifesto del futurismo e di ispirare la volontà di azione nel gruppo di pionieri suoi seguaci, come lui dominati dal-

l'ansia di trovare nuove fonti liriche al loro tormento di invasione, lo aveva espresso nelle sue opere liriche (*Destruction, Conquête des Étoiles, Roi Hom lance*) ove, uscendo dallo stato d'animo della poesia simbolista e decadente francese, indicò al mondo i nuovi orizzonti lirici creando una nuova epica.

Nuno può negare che l'arte moderna oscilli tra la lirica marinettiana e la lirica baudelaireana, tra i due opposti poli lirici: l'«*Ode alla velocità* di Marinetti ed il «*Je hais le mouvement qui déplace la ligne*» di Baudelaire; tra l'espansione e la fusione lirica del primo col moto della macchina, soffocando il proprio sentimento e le proprie passioni di uomo per renderne il possente respiro, ed il concentramento statico dell'«*Ode alla velocità*» di Marinetti e simbolista francese, la reazione più forte dell'uomo europeo contro il macchinismo, in cui espresse l'angoscia sconfinata, il terrore della solitudine che lo avvinghiano, se appena cessa dall'essere quel che la, se il suo moto s'arresta per qualche ora d'essere schiavo di un mondo che vive del suo lavoro, ma che non lo salva dalle albe livide e fredde.

Tra le generazioni che si affacciano alla vita e guardano dubbiose al vasto cimitero delle speranze e delle illusioni del passato e, pavidie, si arrestano alla porta osservando il primo crudel del mondo moderno e non sanno decidersi e pur decidersi devono, comprendono che l'aver reagito contro lo stato d'animo della poesia simbolista francese, con cui si muore e si diserta la vita in una lenta agonia, ma non si vive mentre vivere si deve, fu la prima grande conquista della lirica marinettiana e dà al futurismo una forza che apparirà più grande col tempo.

Già essi intendono che l'aver compreso il suo cuore, l'aver schiacciato i suoi valori umani per scoprire i nuovi motivi lirici per intonare il canto alla voce delle nuove divinità che regolano dispoticamente la vita umana, creando la prima poesia epica di un mondo che dà ai suoi esseri la gioia di non appartenersi più nemmeno per l'attimo, e l'ebbrezza della corsa per la corsa, della velocità per la velocità, fu il sacrificio più grande che un artista possa chiedere alla sua umanità il suo maggiore eroismo di fronte alla vita, la sua grandezza nell'arte.

Anche chi colpito dalle bellezze della società moderna, pur sentendo che tornare indietro non si deve, si indugia pensoso ed incerto innanzi al sacrificio di valori umani che gli sono cari, non sapendo rassegnarsi a considerarli tramontati, a veder esaurito lo scopo del moto nel moto stesso, anche questi, come ogni spirito libero, come ogni giovane artista torturato dall'ambizione superiore di inquadrare nell'arte la vita del proprio tempo o comprendono il merito dello sforzo dei pionieri futuristi.

La Zátková fu nel movimento futurista, lavorò sola e sicura, col suo contrasto interno che non doveva arrivare a risolvere, e la guidò in tutta la sua faticosa ascesa.

Come pittrice e scultrice non ebbe mai dubbio che, uscendo dal dinamismo pittorico, che ha moltiplicato le proprietà emotive dell'oggetto, si tornasse allora, come si torna ancora oggi, indietro.

I suoi dubbi non erano, non furono mai in lei sull'espressione, ma nel suo senso religioso, nel suo sentimento che non riusciva e non riuscì mai ad armonizzare colla vita del suo tempo.

Ecco le contraddizioni apparenti, i ritorni, le folate varie della sua arte in cui batte però sempre profonda ed uguale, accanto al tormento di voler sovrani i valori umani cari soprattutto al suo cuore di donna, l'ammirazione e l'entusiasmo per la civiltà meccanica.

Alla ricerca di un'armonia superiore, la sua arte oscilla tra le *Illustrazioni Bibliche* compiute dal letto ove la immobilizzava per un anno, con amore fine e paziente e con umiltà e finissima arte, ricca di decorazioni fantastiche e di un acuto umorismo, ed il plastico *Movimento e rumori della macchina piantapalafite*, in cui non c'è più una linea d'un piano di umanità nella tensione di esprimere in sintesi tutta la vita di movimento e rumori della potente macchina.

Una prima fusione la raggiunse nei quadri: *Ritratto - vita di F. T. Marinetti, Vita di vetri, Lotta di supremazia tra oggetti e coll'ultimo Fante in Russia*.

Per ricchezza di motivi, per potenza di espressione le opere della Zátková stanno con quelle dei maggiori pittori futuristi italiani Boccioni, Balla che fu suo maestro e per cui ebbe sempre gratitudine e ammirazione, Russolo, Depero e con quelle dei maggiori avanguardisti contemporanei. Si pensi che il male e le sofferenze del tempo ne hanno spezzato l'esistenza a trentadue anni.

La Zátková superava con originalità le difficoltà dei mezzi comuni di espressione sostituendo spesso al colore pittorico materiali differenti. I quadri luminosi «*Acqua, Nebbia, Neve, Tempesta in alta montagna, Sensazioni di luna sulla neve*» sono slati

costruiti coll'aiuto di diverse materie (carta d'argento, madreperla, perline) ed efficacissimi nell'originale o sono irripetibili in fotografia come quello della *Neve* o riprodotti rendono troppo scarsamente la ricchezza e la varietà degli accordi cromatici e lineari e la profondità dei piani.

Spiegando il progresso della sua arte nel catalogo della grande raccolta delle sue opere dell'esposizione di Roma del 1921 Rougena Zátková scriveva: «I miei quadri *Sensazioni delle piante* sono i vari elementi dell'albero presi in un tutto e formanti un nuovo insieme rispondente più alla personalità artistica che alla loro oggettività che li ispirava». Nei quadri-sensazioni «*Neve, Nebbia, Acqua, Luna*» come anche del plastico «*Sole*» ho cercato di cogliere l'elemento nella sua essenza. Partendo da una grande ammirazione per la vita e dalla caratteristica d'ogni cosa e d'ogni elemento, ho lavorato in senso opposto all'ordinario, isolando gli elementi e cercando in ognuno il suo carattere e la sua propria funzione.

Nel plastico «*Movimento e rumori della macchina piantapalafite*» ho allargato la funzione propria della potente macchina nel suo ambiente, cercando di creare un insieme dinamico delle forme coloristiche e ritmiche corrispondenti alla forza + ambiente + movimento trasformati dalla sua violenta influenza meccanica».

A punta estrema della sua arte la Zátková poneva i disegni coloriti delle varie correnti psichiche (*Ameizia, Astrazione, Estasi, Influenza*, ossia vittoria dello spirito più forte, *Angoscia, Catastrofe*) «disegni» essa spiegava «arabati ad esprimere situazioni psichiche difficilmente spiegabili in parole». Questi disegni furono da lei fatti nel 1913 e nel 1914 ed essa più tardi, pur avendoli molto cari, riconosceva che esulavano dal campo dell'arte.

I suoi più forti lavori pittorici «*Vita di vetri, Lotta di supremazia tra oggetti, Dinamismo di scimmia, Ritratto - vita di F. T. Marinetti*» furono da lei fatti a Peggli dal 1920 al 1923. Fu il più completo periodo della sua vita di donna e di artista: viveva in Liguria in una casa isolata di campagna sul mare, col marito Arturo Cappa.

Amava ed era amata, lavorava nel campo che aveva scelto per le sue attività vedeva ogni giorno più vaste porzioni del vero. Ma a tratti, anche allora l'angoscia del tempo la prendeva.

Infatti nel suo mondo quieto e forte di Peggli doveva tutto crollare sotto la bufera della guerra civile italiana.

Dopo lece ad Anzio il grande quadro «*Fante in Russia*».

Esule dall'Italia il marito, lontano la figlia, attorno a Lei nell'Italia che amava come più della sua patria, la guerra civile, ed essa con tutto dolore e con infinito amore dava ad ogni pennellata al grande quadro le sue ultime forze, e sentiva la forza andarsene e sola, chiusa nella rocca della sua fede e della sua dignità umana, levava alta, col suo quadro, non per sé, ma per i suoi fratelli e per i suoi figli, dal suo cuore di donna, la sua protesta di figlia di un tempo, avido di quiete e squassato senza requie dalla tempesta.

Finito il grande quadro ne pensava uno completo sul tempo, ispirato dal «*Risò rosso*» di Andreiev «... *sai che la terra è impazzita. Non ci sono più fiori, più canzoni su di lei. E' divenuta rotonda e rossa come la testa di un uomo cui hanno strappato la pelle...*».

Continuava penserosa a ripetere le frasi del capolavoro del grande scrittore russo salendo, serena per sé, angosciata per gli altri, suoi figli e suoi fratelli, l'ultima tappa del suo calvario, l'aysin la grande montagna, di dove era partita guarita e tornava a morire.

«Perché... aveva scritto un giorno — questo strano mio destino di donna d'essere sempre fuori d'ogni regola di Vita? Sposata era e non sposata, madre per miracolo e subito separata dalla bambina, ho arte che non è quasi più arte, ho un amore destinato a vivere in lontananza. Ora capisco: la mia stella mi butta fuori di ogni centro, e mi limita alla solitudine per troppa dolcezza e troppa debolezza mia e per mancanza di riparo dal di fuori debbo costruirme una dal di dentro. Ma la mia casa ora è già un buon punto: l'ho costruita sul fondo solido della mia fede infantile, saldata col mio sangue stesso. Il piccolo giardino, fuori, dove cresce già qualche vero fiore, è innaffiato dalle mie lacrime».

Voglio costruire, costruire senza riposo per essere sempre più forte e degna della vita».

E l'anima che si era loggiata per resistere alle tempeste, strappandola alla sua bellezza ed alla sua femminilità l'accompagnò fedele come il suo amore e la sua arte alla morte dandole la sicurezza di andare e di passare con superiore dignità umana.

GRILERIC



SEP. TIMPANARO.









# IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE

Settimanale

Editore PIERO GOBETTI

QUINDICINALE Editore PIERO GOBETTI - Torino, Via XX Settembre, 60

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 - Estero L. 15 - Sostitutore L. 100 - Un numero separato L. 0,50 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II - N. 16 - Dicembre 1925

SOMMARIO: O. RAIMONDI: Croce, critico letterario - O. TITTA ROSA: Sensibilità religiosa - Sile e l'antico - Un pastore di Plaubert - A. POLLEDRO: Barabynski - BARATYNSKI: Litiche - G. Deschamps di pittori inglesi - N. FRANK: C'è un'idea nella letteratura francese contemporanea - V. G. OALATI: La cultura calabra - S. C. ORMEIER: Moulherland.

## Croce, critico letterario

Poiché Benedetto Croce è stato definito il «Don Antonio Cardarulla della letteratura», par chiaro che, nella sua qualità di critico, egli non ha prodigato a tutti indifferenzia, ma ha atteso, quando è entrato a far visita nel grande padiglione degli scrittori e dei poeti del secolo scorso. Secco che, di siffatti malati, ebbe i più luminosi e sorprendenti che mai si vedessero. L'ascoltazione di Giuseppe Giusti è durata per sette pagine scarse. Con Manzoni sono occorse diciotto pagine delle meglio ispirate e minuziose. La sosta presso il Conte Giacomo Leopardi, che non è delle più brevi, pare non sia trascorsa in tutta tranquillità; e si vedrà più sotto quello che la nostra indagine ha riuscito a indovinare, più che a riferire, da codesto eccezionale colloquio. Nell'avvertenza premessa al volume che s'intitola, senza troppe cerimonie, «Poesia e non poesia», il Croce allega che la sua critica letteraria, come ogni altra degna di tal nome, deve intendersi in modo scientifico, onde un lettore letteroso potrebbe immaginare di vederlo trattare la delicata materia con eccessivo scrupolo d'analista e con freddezza di storico, anche nel miglior senso. Accade, al contrario, che dove il pensiero gli si svolge al centro dell'idea, il suo discorso prende di un calore, non fisico ma ideale, che io non ritengo propriamente scientifico. Ritrovandosi in un'atmosfera morale adatta, dove cioè le convinzioni del cuore e dell'intelletto ottengono diffusa conferma da tutto ciò che le circonda, la sua voce s'intiepidisce come di serena letizia, e par godere essa stessa di comunicare gli accenti di una verità fatta, per l'intelligenza, quasi propria. Quando, applicandosi a controllare, e quasi direi a far combaciare i sentimenti elementari o a filosofia di uno scrittore sullo schema erante e universale di un suo classico «tipo», avete che le parti combinano, e non c'è l'idea che non ritrovi la propria linea sorella, allora la sua mano, che immagina compia quasi praticamente quest'atto del provare ogni umana forma il modello mentale, prova, in un attimo solo, misti gradimenti e orgoglio, conforto e, in un certo senso, la letizia del dare una chiara coscienza ad un'opera. In un lavoro di tanta responsabilità, egli mette un'applicazione calma, e la sua modestia; e quella sorta di sorridente serietà che affiora da ogni angolo della sua pagina o far parere anche più indifferente e freddo un lavoro che è stato invece, inizialmente, pieno di riguardo, di fatica lenta, di accorto abbandono infine. E sulla superficie compatta, di codesta pagina quasi sempre priva di un segno d'interiezione, manna e si perde il lettore di complessione poco resistente. Difatti, taluno azzardoso e inceduto, avventuratosi da quelle parti, ne è ritornato accusando misteriosi sortilegi e stregonerie nel laboratorio del filosofo di via Trinità Maggiore. Altri, più avveduti, hanno preventivamente dichiarata una incompatibilità di carattere. Croce, in questi casi, non fa motto, o al massimo manda qualche ironica lettera ai giornali. Come uomo, è in buona fede, anzi la bene quale condizione indispensabile d'ogni critico: come letterato, talvolta in la parte di avvocato del Diavolo. La sua ambizione critica, che è desiderio di tener vivo il sangue delle passioni umane, si soddisfa se può, come quando s'avvicina al vecchio cuore di Manzoni, dimostrare e godere della forza di esse, ma calatamente. Amore, giustizia, pietà, son sensi che rintracciano con ossequioso tremore sulle carte altrui, e ce ne fa sentire a noi il rispetto. Allora si espone con egli un destinato a trascorrere o degno di protrarre, con la dolcezza melodiosa di una musica di Verdi, questi versi del coro dell'Attila:

A forme, di terra passaron in terra,  
candendo gl'incensi di guerra  
ma i dolci custodi pensano nel cor.

Mi pare di avergli detto che il Croce, messo di fronte alla poesia di Leopardi, come a persona piena d'incanto ma acerba, provi qualche momento d'impazienza per la realtà che da esso nasce e che sembra non voler ottemperare a certe categoriche norme uxorali e letterarie che egli, d'altra parte, è decisamente nel ritenere valide. Quando mostra di attribuire solo un valore di annotazione personale e privata ai versi di A. S. stesso, sarei tentato di credere che, senza volerlo, egli faccia ancora una questione di soggetto, o d'argomento letterario, come diceva un mio maestro d'italiano. Poiché parrebbe giusto intendere che in composizioni simili quello che fa il pregio lirico è il tono, e il modo disperato e serio con cui le parole, non tratte dal lessico, ma richiamate dalla lontananza della vita, si raggruppano, quasi

lateralmente, a formare in un gelido quadro e come in un intarsiato le riflessioni di ogni uomo presago della morte. Non diversamente l'italiano, con una compostezza tragica, degna d'arista di questa disperata serietà, scriveva: «Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille». Mi avviene di notare che il Croce s'impazienza e lascia lo scettico, a fin di bene, s'intende, davanti a questa serietà e compostezza. In fondo, una persona di estor generoso e di sensi onesti, non egli dev'essere, non può provare diverso impulso. Direi anche che egli è troppo materialista per credere e prestar fede a simili esistenze astratte. Il troppo vecchio conoscitore di quell'animale che si chiama uomo, per non avvertire che con simili poeti le regole terrestri non bastano più all'identificazione antropologica, e occorre inventarne di nuove, che pazzerebbero d'eresia e per esempio non si concilierebbero con l'epiteto di «classici» riservato a codesti poeti. Oppure dovrebbe, contro ogni probabilità storica, ritenere che da una nuda roccia nascano tenere fioriture di rose. Il suo inveterato amore per la conversazione dello spirito e per la laboriosa attività della storia, lo tiene naturalmente lontano da quelle opere che si compiono, quasi di sorpresa, e con così poco riguardo per i contatti terrestri, nei paesi impraticabili della fantasia e dello stile. Di tante eredenze che il Croce deve, con l'età, aver abbandonato, quella nella vita dell'uomo resterà, credo, delle più ferme; tanto è vero che anche lodando un verso che gli piace e soddisfatto non trova miglior elogio che paragonarlo a «una dolce persona vivente». Anche dove egli tende a dare delle passioni più calde e mosse interpretazioni in un linguaggio freddo e quasi scientifico, sento prendere fiato in lui e respirare sulle sue parole stesse l'ingenuità nostalgica per la giovinezza, che è il fiore dell'esistenza; e scorgo allora, attraverso questo sentimento, farsi presente qualcosa del suo carattere che bramerrebbe, le passioni umane, sfiorarle alquanto, non allo stato di memoria, e non si riflettere di parteciparle in qualche modo ad esse, sia pure con la cauta serenità dello studioso, ma sentirla vive e in atto. La qual cosa si rivela senza fatica a chi, con un poco di attenzione, vada a rileggere quelle pagine dove, col pretesto di riferire la mentalità dei personaggi di Manzoni, istintivo e sensuale autore, mescolando osservazioni proprie, piene di sostenuta malinconia, a quelle di costoro, il Croce scopre, se non m'inganno, un aspetto della sua anima. Perciò, dico che, ad un temperamento di codesta specie, doveva riuscire per lo meno strano che affetti e sensi deliziosissimi e pungenti un poeta, come Leopardi, si riduca a fermarli letterariamente quando siano giunti, per una illusoria distanza, allo stadio di idee, e non mandino più alcun reale segno di quella reale vita per la quale erano nati. Allora, se anche non lo dice, arriva al punto di giudicarlo più retorica. La sua eccessiva cura di ricostruire l'ambiente storico non gli fa tener d'occhio una finestra per la quale lo scrittore ha la possibilità di pensare, invece che per l'uscita della porta, qualche volta la via. Questo gli accade anche a proposito di Raimond, e poi, forse a torto, non ci sentiamo di dividerne il parere. Non vorremmo, d'altra parte, presumere troppo della nostra v. g. il Croce, prova qualche impazienza di fronte alla vita; di qualcosa gli dispiace, del tempo che passa o degli uomini che non vivono il tempo; e manifesta, con un lampo appena, la forza della sua ambizione di una chiara realtà.

Un pastore di Pescasseroli, di quelli che ogni anno conducono le greggi in Puglia, uccidendo al pastore alla maniera popolare, credi al Croce tra gli altri, i seguenti versi:

Aristotele  
e Platone  
quello è buono  
a consolar.

Ma quello che il Croce, pure nella sua logica singolare, dimostra di non aver consultato è l'opinione di certi intorno a Leopardi. Sebbene al poeta ritracciare l'origine delle sue argomentazioni morali e letterarie nel Saggio di F. De Sanctis, conviene dire che egli le ha incalcolabilmente sviluppate e organizzate. Le ha tolte da quella specie di racconto impressionistico in cui tra parafasi del testo, ricostruzioni pittoriche e molte perplessità di giudizio critico, esse affogavano nella scintilla di tutto l'insieme, non lasciando ferma, nella memoria del lettore, che qualche parola più propriamente adoperata. Croce, scrivendo, dà una forte unità, mette uno stello legame tra le varie parti di un suo giudizio riflettente un

determinato oggetto, in modo che il giudizio stesso risca, per la complessità di tutti i particolari che seco si reca, il più chiaro e preciso possibile. Talvolta pare che anch'egli, come Stendhal, abbia preso a modello la prosa del Codice Civile. Ma appunto per tanta ordinata limpidezza, per un impegno speculativo così privo di equivoci e di scappatoie, un giudizio contrastante, risulta due volte contrastante, e senza rimedio. Questo è il guadagno dell'esattezza. Per esempio, quando dice che tutta l'opera di Leopardi manca di una vera base filosofica e che la sua morale si concretò in una perenne petulante querela contro le vanità della natura e del pensiero umano, forse egli dimentica o fugge di dimenticare, che la filosofia e la morale per Leopardi coincisero in quel punto in cui la serena e dissoluta pace e la scettica rassegnazione dell'uomo si regolano e trovano la forza per continuare riconoscendosi nelle norme del patetico Manuale di Epitteto. Sulle quali, come si sa, non per caso egli insistette, con pretesto cruciale, e nelle quali faceva consistere, genialmente, l'opinione del popolo sulla così detta filosofia della vita. Se ne avesse, di codesta tendenza della mente di Leopardi adulto, tenuto un qualche conto, si sarebbe anche persuaso che la vita spirituale di lui non fu quella «vita strozzata» che egli dice, ma che anzi, e proprio per codesta tendenza scettica e ironica, trovò il suo mezzo di respirare agevolmente. E quelle tali «Opere morali» ispirate da così fatta vita, non gli sarebbero parse fredde e inanimate, ma, per quello stesso respiro, più che umano, cosmico e sovranaturale, anzi vive e alianti. Non avrebbe, né permesso di credere, affermato che taluni dialoghi sono, in quanto rappresentazioni cosmiche, mancanti. Altrimenti mi sembrerebbe di mancare di rispetto al Croce, pensando che, di conseguenza, egli dovrà trovar sereno e lieto il fondo di quei dialoghi di Melière, per esempio, in cui è piuttosto un minore agghiacciante e nero, sempre malinconico, che costituisce la apparente emicidia del dialogo e della rappresentazione.

Il «Coperacico», di comicità visibile, e direi così, comunicativa, ne contiene tanta, che verrebbe spontaneo di immaginarlo rappresentato. Avrebbe anche giustificata la sostanza del monologo di altri dialoghi, in cui, come in quelli classici di Galileo, è la pura fantasia e lo stile che si animano fino ad assumere in doppia persona del discorso, per il naturale ed eterno formarsi dell'ombra dalla luce, dello scuro dal chiaro, per una necessità quasi plastica e fisica che occorre alla parola quando vuol farsi auto. Leopardi visse una sua vita breve e luminosa, abitò un certo mondo, che non è quello del Palazzo paterno di Recanati, né quello delle case di via Condotti a Roma e della via Santo Stefano, qui in Bologna, e per darne notizia, come un viaggiatore dei paesi incontrati, usò un particolare linguaggio, che è il suo stile. Pare ovvio perciò che la realtà di codesto mondo non debba essere giudicabile con i criteri consueti di buon senso e di buon gusto, ma con un sistema di proporzioni poeticamente adeguato, e di cui non si dà la controprova nei manuali di retorica. Dinde m'azzardo a credere che la «donzella» e il «mazzuola di rose e di viole» sono degnissimi del rimanente, quando collocati inossolubilmente al loro posto, non meno che la «stanzetta vecchietta». Simili diminutivi, dopo esser stati particolarissimi della poesia di Petrarca, godono, nelle melodie leopardiane, di un loro potere evocativo e pieno di grazia intensa che il Croce poi nell'Autore delle «Opere» a ventina ma senza capacità umana, una adattabilità sociale rientrata e, per quello che è della politica elvica, una tendenza reazionaria e avversa ad ogni forma democratica, questa mi par questione da trattare in altra sede, ma che non può, in alcun modo, infirmare il riconoscimento della realtà poetica di Leopardi. Più che sbiadire a delle tradizioni famigliari in senso stretto, anch'egli sosteneva, forse inconsapevolmente, a delle inclinazioni che si portano addosso, come nelle vene il sangue, e che, come le consuetudini e le costumanze più esterne, costituiscono parte della irrefutabile eredità d'ogni figlio. Se a noi, figli e nipoti di democratici e di progressisti, che all'illusione di una nuova storia divideremo qualcosa di più delle parole, ci accade di scoprirvi a seguire, in pensiero o in atto, una farva di quella paterna illusione, perché dovremo vergognarci e quasi rivoltarci? Nella nostra memoria, che cerca dei conforti affettuosi, ci pare, oggi, qualcosa di certo il non ritenersi dei figli turgati. Quelle idealità anzi dette, che uomini covarono per una vita intera, francamente e a dispetto del nostro scetticismo di figli cresciuti avanti la grande guerra, ci sentiamo di rispettarle e di farle rispettare. Per questo, vorremmo insieme mostrarci non indegni delle norme di vita civile che Croce sa dattarci, ma

anche, e soprattutto, degli insegnamenti di poesia che Leopardi ci ha prodigato e continua, quasi miracolosamente, a prodigarci. Inseguenti utili, voglio credere, per un'altra via. Ci perdono, Benedetto Croce, il concetto di questa capitale distinzione che può parere avvertita, ma non è, se è vero che ci è costata qualche anno di dubbio e la dura pratica di codesti anni; e sopporti quelle che possono parere, qui e nelle precedenti pagine, imprudenza di giudizio o di principio, riflettendo che siamo, come si dice, ancora giovani, e che dobbiamo pur sbagliare. Sbaglio di nuovo, dicendo che mi sento già un poco perdonato?

GIUSEPPE RAIMONDI

## Per la morte di Goethe

Cumprere, e il gran vecchio chiuse  
gli occhiali in pace  
si spense tranquillo, chi aveva compiuto  
nei confini terreni ogni cosa terrena  
Ma la mirabile tomba non piangere, non lamentare  
che del genio il teschio sia rifugio dei vermi!

Si spense! ma nulla fu lasciato da lui  
tutto il sol terribile senza saluto  
a tutto ei rispose col proprio cuore,  
a tutto che chiede al cuore risposta:  
con l'alto pensiero ei fu il giro del mondo,  
nell'infinito soltanto gli trovò un confine.

Tutto lo spirito suo nutriva: le fatiche dei saggi  
dell'etere ispirate le creazioni,  
le tradizioni, i legami degli scorsi secoli,  
dei floridi tempi le speranze;  
col sogno a sua posta penetrare ci poteva  
nella misera esistenza e nel regale palazzo.

Con la natura un'unica vita ei respirava:  
del rivo intendeva il balbettio,  
e il linguaggio delle fronde comprendeva,  
e sentiva dell'erba il gemere;  
a lui delle stelle il libro era chiaro,  
e con lui conversava l'onda marina.

Indagato, scartato fu da lui tutto l'uomo!  
E se alla vita terrena  
il Creatore finiva la lingua nostra esistenza,  
e se al di là del sepolcro,  
oltre il mondo dei fenomeni, nulla ci attende,  
la tomba sua il Creatore giustificava.

E se d'altretanta una vita ci è data;  
egli, questa vita avendo appena vissuta  
e in amari, profondi edhi pienamente  
dato alla terra ogni cosa terrena,  
all'Eterna con Beate anima volerà,  
ed in quel noni così mirabile lo tornerà.

## La Musa

Non recente non la dalla Musa mia:  
una bellezza non la noneremo,  
e i gioielli, scartati, a lei destra  
in mazzuola tutta non vorremmo.  
Di adesso con riverente foglia,  
con girare d'occhi, con brillante cinghia,  
non la ella l'indovina, né il dono  
mi colpito è soltanto il mondo  
dalla non comune espressione del suo volto,  
dalla umana semplicità del suo sorriso;  
ed essa, piuttosto che con mandare blando,  
la muore con negligente fode.

## L'ultima morte

Volero i secoli, e qui al miei occhi  
si avverò un arduo quadro:  
nulla la morte su la terra, su l'acqua,  
comparsi il vivente destino.  
Dovero gli uomini, dovei accondivasi nella tomba!  
Come arduo cadono ai confini  
in ultime lumeni impudicavano  
rime ermo le città,  
per i poveri insalutabili vagavano  
senza posarsi le impazienti greggi;  
con gli uomini per esse spero il nutrimento:  
io dico il lor famelico belare.  
E s'alcuno profondo detestato  
solamente ovunque imperò,  
e la selvaggia porpora dei principi tempi  
la sovrana natura rivestì.  
Mestoso e triste era la vergogna  
delle deserte acque, selve, valli e montagne.  
Come prima verificando la natura,  
mi sul l'orizzonte l'astro del giorno salì;  
ma su la terra nulla al suo sorgere  
dare il saluto poteva:  
solo la nebbia, sovrasta azzurrogiando, buttava  
e come vittima espiatrice fumava.

A. BARATYNSKI.

[Traduzioni letterali di A. Polledro].





'NOVITA'.	
L. MAGRINI: In Brasile	L. 10,—
O. PRUNAS: Il volto di Salem (tramma)	» 8,—
F. RUPPINI: Diritti di Libèria, Saggio completamentu inedito nile costituzione modum,	» 10,—
G. SCIOZZINO: Venulza, liriche	» 4,—
C. SUKART: Unio barum, con prefazione di P. Gabeit,	» 7,—
M. VIANA: Perché la vita è cara, (sconto del 10 % ai ciosini abbonati)	» 5,—

